URHEBERRECHTLICHE STUDIEN ZUM TON-BILDFILM

UNTER BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG DES ENTWURFS

Inaugural-Dissertation

der juristischen Fakultät
der Friedrich-Alexanders-Universität zu Erlangen

vorgelegt von

Johannes Rogge
aus Köln

Approbiert am 2. Juli 1934

Leipzig W 33
Jachner & Fischer
1936

1936/56

URHEBERRECHTLICHE STUDIEN ZUM TON-BILDFILM

UNTER BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG DES ENTWURFS

Inaugural-Dissertation

der juristischen Fakultät

der Friedrich-Alexanders-Universität zu Erlangen

vorgelegt von

Johannes Rogge

aus Köln

Approbiert am 2. Juli 1934

Leipzig W 33

Jachner & Fischer

1936

Referent:

Geheimer Rat Univ.-Professor Dr. Allfeld

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen Eltern

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41533902_0034

INHALTSVERZEICHNIS.

Seite

Vorwort 7

Einleitung:

Einführende Gedanken volkswirtschaftlicher, betriebswirtschaftlicher und sozialpolitischer Art über die neue technische Erfindung 9

HAUPTTEIL.

Erster Abschnitt.

SYSTEMATISCHE UNTERSUCHUNG DER RECHTLICHEN BEHANDLUNG DES TON-BILDFILMS.

1. Kapitel: Die Begriffsbestimmung als methodisches Problem . 13

a) Erläuterung des technischen Vorgangs 17

aa) Der Plattentonfilm 17

bb) Das Reliefverfahren 18

cc) Der Lichttonfilm 19

dd) Die elektromagnetische Aufzeichnung 21

b) Die Bestimmung des rechtlich Wesentlichen im technischen Vorgang 22

2. Kapitel: Die einzelnen Theorien über den Ton-Bildfilm . . 23

a) Die Verfahrenstheorie von Goldbaum 23

b) Die Wirkungstheorie von Cahn-Speyer 24

c) Die Einheitstheorie von Elster 27

d) Die Theorie der wesensgerechten Tonbildwiedergabe von Hoffmann 35

3. Kapitel: Die Ergebnisse der rechtlichen Wesensbestimmung . 36

Zweiter Abschnitt.

DAS URHEBERRECHT UND URHEBERVERTRAGSRECHT DES TON-BILDFILMS.

1. Kapitel: Der Gegenstand des urheberrechtlichen Schutzes . 44

2. Kapitel: Die Urheberschaft am Ton-Bildfilm 53

a) Betrachtungen zur Lehre vom originären Urheberrecht des Unternehmers 53

Seite

b) Betrachtungen zur Lehre vom derivativen Urheberrecht des Unternehmers 63
aa) Untersuchung der Gruppe der Stoffwerkautoren auf ihre geistige Schöpfertätigkeit am Tonbildschaffen . 63
bb) Untersuchung der Gruppe der Filmwerkpersonen auf ihre geistige Schöpfertätigkeit am Tonbildschaffen . 74
cc) Untersuchung der Frage der Miturheberschaft dieser Personengruppen untereinander und zueinander . . 81
dd) Ergebnis der Untersuchung 86

3. Kapitel: Die Uebertragung des Urheberrechts und die Begrenzung ihres Umfangs 96
a) Geschichtliche Entwicklung der Werknutzungsrechte . . 96
b) Methodologische Darstellung der Werknutzungsrechte des Entwurfs 100
aa) Divergenz zwischen Entwurf und geltendem Recht . 101
bb) Cessio legis der Werknutzungsrechte der Filmwerkpersonen auf den Unternehmer 103
cc) Aenderungsbefugnisse 107
dd) Ausnahme der Werknutzungsrechte der Stoffwerkautoren von obiger cessio legis 108

4. Kapitel: Das Filmvertragsrecht insbesondere. (Die Verfilmungsrechtsverträge) 112

5. Kapitel: Bearbeitung, Vervielfältigung und freie Benutzung in ihrer rechtlichen Beziehung zum Tonfilmwerk 132

6. Kapitel: Aufführung und Vorführung in ihrer rechtlichen Beziehung zum Ton-Bildfilm 150

7. Kapitel: Der Titelschutz 153

8. Kapitel: Ausnahmevorschriften, Schutzdauer, Uebergangsvorschriften und Zwangsvollstreckung 165

Schluß:
Gesamtwürdigung des geltenden Rechtszustandes und der Regelung des Entwurfs sowie Ausblicke 175

Literaturverzeichnis 179

VORWORT.

Es war ursprünglich beabsichtigt, das gesamte Urheberrecht und Urhebervertragsrecht im Filmgewerbe zu behandeln. Zu diesem Zwecke machte der Verfasser weitgehende Studien, die sich unter anderem neben eingehender Berücksichtigung der Verfilmungsrechtsverträge besonders mit den Filmverwertungsverträgen beschäftigten. Die benutzten Quellen sind aus dem Literaturverzeichnis ersichtlich. Die während der Abfassung dieses weitergespannten Themas auftauchenden Tonfilmprobleme machten es bei der durchschlagenden Wichtigkeit der neuen technischen Erfindung notwendig, sich auch mit ihnen ausführlich zu beschäftigen. Bei der Fülle der dadurch auftretenden Fragen ließ es sich nicht umgehen, das Thema auf die urheberrechtlichen Probleme des Ton-Bildfilms unter besonderer Berücksichtigung des amtlichen Entwurfs eines Urheberrechtsgesetzes von 1932 zu beschränken. Der Verfasser glaubte dies um so eher tun zu dürfen, als die juristischen Fragen des stummen Films in der Urheberrechtsliteratur nahezu erschöpfend behandelt sind. Anderseits war aber das Studium dieser Probleme des stummen Films für vorliegende Arbeit eine grundlegende Notwendigkeit. Denn das Verständnis für die Urheberrechtsfragen des Ton-Bildfilms geht über den Weg der genauen Kenntnis der Wissenschaft vom stummen Film.

EINLEITUNG.

EINFUEHRENDE GEDANKEN VOLKSWIRTSCHAFTLICHER, BETRIEBSWIRTSCHAFTLICHER UND SOZIALPOLITISCHER ART UEBER DIE NEUE TECHNISCHE ERFINDUNG.

Seit 1928 ist der Ton-Bildfilm Gegenstand der wissenschaftlichen Untersuchung in Deutschland[1]). In das Jahr 1929 fällt die deutsche Vorführung der ersten großen „abendfüllenden" Ton-Bildfilme[2]).

Mit der Auswertung der neuen Erfindung ging Amerika voran, wo bereits im Jahre 1926 die Filmproduktion- und Verleihfirma Warner Bros. ihren Ton-Bildfilm „Singing Fool" drehte, der einen unerwartet großen Erfolg mit dementsprechenden Gewinnen erbrachte[3]). Dieser Erfolg war bahnbrechend für den Aufschwung der „Welt-Tonfilm-Industrie". So sollte auch in Deutschland der Ton-Bildfilm bald seinen Siegeszug antreten. Nachdem die amerikanischen Ton-Bildfilme eine freundliche Aufnahme beim deutschen Publikum gefunden hatten, ging die deutsche Filmindustrie dazu über, selbst Ton-Bildfilme in deutscher Sprache zu drehen, die gleichfalls ein großer geschäftlicher Erfolg wurden. Es zeigte sich in der Folgezeit, daß alle diejenigen Unrecht hatten, die aus k ü n s t l e r i s c h e n oder t e c h n i s c h e n Gründen der Erfindung eine Existenzberechtigung entweder überhaupt absprachen oder meinten, der Ton-Bildfilm könne nur zu einem ganz geringen Prozentsatz den stummen Film mit Orchesterbegleitung ersetzen. So schrieb beispielsweise Erwin Hirsch[4]) im Schlußwort zu seiner vorzüglichen Arbeit über die Film-Verwertungs-Verträge folgendes: „.... Für die Einführung in Deutschland dürfen die s p r a c h l i c h e n Schwierigkeiten nicht übersehen werden. Der in Deutschland mit d e u t s c h e m Text her-

[1]) cf. auch Goldbaum, Tonfilmrecht (Stilke) 1929, p. 13 zu b) Abs. 2: „.... legislatorisch ist der Tonfilm in Deutschland eine Erscheinung des Jahres 1928 ...."

[2]) cf. Albitz, Der Schutz des Urheberrechts beim Tonfilm, p. 6 Abs. 1: „In der Oeffentlichkeit wurde erstmalig in Deutschland ein Tonfilm im Jahre 1922 vorgeführt. Triergon hatte den Versuch unternommen, der mit einem Mißerfolg endete. Uebertriebene Konkurrenzfurcht hatte hier dazu geführt, ein Produkt der Oeffentlichkeit vorzuführen, das noch nicht genügend ausgereift war ...."

[3]) cf. Goldbaum a. a. O. p. 9 Abs. 1. — cf. auch Albitz a. a. O. p. 6 Abs. 1.

[4]) cf. Film-Verwertungs-Verträge, p. 124.

gestellte Tonfilm hat, abgesehen von Deutsch-Oesterreich[1]), kein Exportgebiet. Wird es lukrativ sein, große deutsche Tonfilme herzustellen, wenn der Absatz auf das deutsche Sprachgebiet beschränkt ist? Umgekehrt werden ausländische Tonfilme in Deutschland nicht verstanden und daher auf die Dauer vom Publikum nicht akzeptiert werden. Die Tatsache, daß die ersten amerikanischen Tonfilme das Interesse des Publikums gefunden haben, kann hierüber nicht hinwegtäuschen; denn dieses Interesse galt mehr der neuen Erfindung als dem Inhalt der Filme ...."

Diese technischen und künstlerischen Bedenken hat die Welt-Filmindustrie zu zerstreuen versucht.

Was die technischen Bedenken anlangt, so ist es infolge der Erfindung der Nachsynchronisierung[2]) möglich geworden, amerikanische Filme von deutschen Schauspielern besprechen zu lassen und umgekehrt, wodurch in nahezu künstlerisch vollkommener Weise der Eindruck erweckt wird, als ob der agierende Schauspieler auch tatsächlich die Rolle spricht. Auf der anderen Seite werden heute an die Darsteller bezüglich ihrer Sprachkenntnisse von den großen internationalen Filmgesellschaften die höchsten Anforderungen gestellt, was das erfreuliche Ergebnis zur Folge hat, daß heute wieder wie früher bei der Sprechbühne, sich nur wirklich große Talente mit umfassender Allgemeinbildung durchsetzen können. So gehört es jetzt nicht mehr zu den Seltenheiten, daß ein Darsteller seine Rolle hüben wie drüben in deutscher und englischer, ja sogar in französischer und italienischer oder spanischer Sprache spricht. Besonders erfreulich ist aber der Umstand, daß durch die Lösung der Frage der Nachsynchronisierung deutsche Spitzenfilme mit ihrer großen Werbekraft für das neue Deutschland im Auslande wieder gezeigt werden können.

Aber auch was die künstlerischen Bedenken anlangt, hat der Ton-Bildfilm längst seine ihm eigentümliche Form gefunden, die auf der Mitte liegt zwischen Bühnenaufführung und stummem Film. Durch die Sprache, die dem stummen Film fehlte und diesen in der Zwischenzeit völlig verdrängte, hat die Handlung an psychologischer Vertiefung bedeutend gewonnen und die rastlos fortschreitende technische Entwicklung und Vervollkommnung des Ton-Bildfilms wird letzteren mit der Zeit immer mehr „genießbar" machen.

[1]) Der Verfasser hat vergessen zu berücksichtigen, daß das ganze deutsche Sprachgebiet, u. a. Elsaß-Lothringen, die Schweiz, Sudetendeutschland, Siebenbürgen usw., sehr viel mit deutschsprachlichen Filmen beschickt wird.

[2]) cf. R. Thun, „Natürlicher und unnatürlicher Synchronismus" in Kinotechnik, XIII. Jg. (1931), H. 5, p. 93 ff. — cf. ferner L. Kutzieb, „Ueber Nachsynchronisieren" in Kinotechnik, XIII. Jg. (1931), H. 9, p. 163 ff.

Ein Bedenken gegen die neue technische Erfindung auf sozialem Gebiet läßt sich allerdings nicht ableugnen, das volkswirtschaftlich von großer Tragweite ist. Es sind durch den Ton-Bildfilm ungezählte Musiker brotlos geworden, die infolge Fortfalls der Orchesterbegleitmusik in den Lichtspieltheatern keine Beschäftigung mehr finden können[1]). Im Verhältnis dazu ist die Zahl der Komponisten und Kapellmeister[2]), die bei der Tonfilmaufnahme benötigt werden, verschwindend gering. Es gilt aber für diesen neuen Industriezweig das gleiche, was für die Einführung der Maschine überhaupt galt: Technische Neuerungen lassen sich in ihrer Entwicklung nicht aufhalten durch Bedenken auf sozialem Gebiet.

Was die betriebswirtschaftliche Seite der Tonfilmfragen angeht, so ist die Produktion von Ton-Bildfilmen gegenüber der Produktion von stummen Filmen mit größeren Ausgaben belastet (Patentlizenzen, Vertragsabschlüsse mit Tonfilmkomponisten, Mehrbeschäftigung von Schauspielern für fremsprachliche Versionen, Forderungen der Verwertungsgesellschaften auf Zahlung von Tantiemen für Vorführung von Ton-Bildfilmen in den Lichtspielhäusern, Kosten für die Tonfilmanlagen in den Ateliers und in den Lichtspieltheatern).

Genaue Unterlagen für die in der Tonfilmproduktion, im Filmverleih und im Lichtspieltheaterbesitz investierten Kapitalien fehlen.

Ueber die Rentabilität von Ton-Bildfilmen läßt sich allgemein nichts sagen. Es gibt Ton-Bildfilme, die wirtschaftlich erfolglos, und Ton-Bildfilme, die wirtschaftlich ertragreich sind. Auch hier spielen die Umstände des einzelnen Falles eine entscheidende Rolle[3]).

Gestützt auf zahlreiche Patente hat sich die internationale Elektroindustrie an der technischen Entwicklung des Ton-Bildfilms beteiligt[4]). In Amerika war es die Western-Electric, in Deutschland die AEG., sowie Siemens & Halske. Auch hat der Ton-Bildfilm zu einer Reihe großer Gründungen in der ganzen Welt geführt: In den Vereinigten Staaten von Nordamerika kam es zur Gründung der Movietone-Vitaphone-General-Folking und Photophone-Gesellschaft; in Deutschland entstand Klangfilm, Tobis und Lignose-Breusing; in England British-Photophone und Gaumont; in Frankreich endlich

---

[1]) Allerdings werden heute noch gelegentlich Musiker in Lichtspielhäusern verwendet, so im Vorprogramm, bei Bühnenschauen, bei Matinees und dergleichen mehr.

[2]) Es handelt sich hier meist um besonders qualifizierte Kräfte.

[3]) Die Unterlagen betriebswirtschaftlicher Art verdanke ich dem Syndikus der Spitzenorganisation der Deutschen Film-Industrie e. V., Herrn Rechtsanwalt und Notar Dr. Plugge.

[4]) cf. Goldbaum, Tonfilmrecht (Stilke) 1929, p. 8 f. zu 2.: „Kapitalistische Bedeutung des Tonfilmgeschäfts".

Société française des films sonores und Société des films parlants usw.[1]).

Jeder Filmproduzent bedarf für die Herstellung von Ton-Bildfilmen einer Genehmigung der Patenthalterfirmen. Diese sind international vertrustet und haben die Zuständigkeit für die Erteilung von Patentlizenzen sowie für die Belieferung der einzelnen Länder mit Tonfilmaufnahme und Wiedergabeapparaturen durch Vertrag untereinander abgegrenzt. In Deutschland sind für die Erteilung von Patentlizenzen die oben erwähnte Klangfilm-GmbH. und die Tobis (Tonbild-Syndikat AG.) zuständig, die neuerdings vereinigt sind.

Man kann also mit Wenzel Goldbaum[2]) sagen, daß die kapitalistische und somit volkswirtschaftliche Bedeutung des Tonfilmgeschäfts groß ist und daß die Filmindustrie, die mit an erster Stelle unter den Weltindustrien steht, durch die neue Erfindung an Bedeutung noch gewonnen hat.

[1]) cf. Dr. Hans Böhm, „Die internationale Struktur (Versuch eines technisch-wirtschaftlichen Ueberblicks)" in Filmtechnik, Sonderheft: Tonfilm, p. 171 ff., der eine übersichtliche Tabelle dieser Gesellschaften und ihrer Querverbindungen gibt.

[2]) cf. Goldbaum, Tonfilmrecht (Stilke) 1929, p. 8 unten zu 2.

HAUPTTEIL.

Erster Abschnitt.

SYSTEMATISCHE UNTERSUCHUNG DER RECHTLICHEN BEHANDLUNG DES TON-BILDFILMS.

1. Kapitel.

DIE BEGRIFFSBESTIMMUNG ALS METHODISCHES PROBLEM.

Wissenschaftliche Erörterungen, insbesondere solche rechtlicher Art, haben mit der Definition des zu behandelnden Objektes zu beginnen. Denn, wie Roeber[1]) zutreffend bemerkt, werden dadurch von vornherein klare Vorstellungen über den Behandlungsgegenstand geschaffen und es wird eine Diskussion, vielleicht auch eine Verständigung über die erzielten Ergebnisse ermöglicht. Der Sache nach gehört, wie Roeber (a. a. O.) richtig ausführt, die Definition zum Ergebnis. Denn einerseits ist sie selbst das Schlußglied vorausgegangener Ueberlegungen, zum anderen ist auf der Grundlage der vorausgeschickten Definition das Ergebnis als zwingend nachzuweisen. Es ist hier unseres Erachtens ähnlich wie auf dem Gebiete der Mathematik: Der Standpunkt, von dem man ausgeht und der, wie wir später noch genauer sehen werden, verschiedenartig sein kann, je nachdem, wie man zu dem zu definierenden Objekt des Ton-Bildfilms sich einstellt, entspricht der Voraussetzung, die Definition der Behauptung und das Ergebnis dem Beweis, durch den die Behauptung als zwingend nachgewiesen wird.

Roeber[2]) hat also recht, wenn er sagt, daß die Definition zwar begrifflich zum Ergebnis gehört oder besser: mit dem Ergebnis zusammenhängt, daß sie aber nicht das ganze Ergebnis ist. Sie sei das Ergebnis ohne Beweisführung und bestehe zunächst nur in der Ueberzeugung des Definierenden, die das ausmache, was man im

[1]) cf. Georg Roeber, „Zur Methode der rechtlichen Behandlung des Tonfilms" in Ufita, 4. Bd. (Jg. 1931), H. 3, p. 270 ff.; spez. p. 270 zu I. Abs. 1.

[2]) Roeber a. a. O. p. 270 zu I. Abs. 2.

allgemeinen „den Standpunkt" nennt. Erst mit der Entwicklung des Standpunktes als Notwendigkeit (durch das bewiesene Ergebnis) erlange die Definition objektive Geltung.

Roeber[1]) schließt nun folgerichtig, daß wesentlich unterschiedliche Definitionen über ein und dasselbe Objekt (den Ton-Bildfilm) zu dem Ergebnis führen, daß dieses Objekt aus den Bedingungen seiner Existenz heraus eine Mehrheit von Standpunkten nicht nur möglich, sondern sogar notwendig macht. Und zwar werden, wie Roeber[2]) fortfährt, die Unterschiede in den Definitionen um so notwendiger (wesentlicher) sein, je weniger homogen unter den gegebenen Bedingungen das zu definierende Objekt sei.

Da der Ton-Bildfilm aus den Bedingungen seiner technischen Existenz heraus der Inbegriff einer Mehrheit von unterschiedlichen Verfahrungsweisen sei, die ihn in eine unmittelbare Beziehung sowohl zur Schallplatte (System Breusing) als auch zum Film (Lichttonverfahren) bringen, so fehle es bei dem neuen Rechtsobjekt „Ton-Bildfilm" an einer solchen Homogenität in hohem Maße[3]). Er ist, wie Roeber klar hervorhebt, eine Verbindung — darüber hinaus eine Einheit, aber das ist schon bestritten! — von optischen und akustischen Vorgängen, und erst dadurch, daß er dies ist, wurde er nach Roebers[4]) zutreffender Ansicht zur technischen Neuheit und zum rechtlichen Problem.

Für seine Eingliederung in das System des geltenden Rechts stehen, wie Roeber[5]) richtig herausarbeitet, unterschiedliche (parallele) Rechtsbegriffe zur Verfügung, von denen der e i n e (Instrumentenrecht) ihn nur als Träger der akustischen Vorgänge (als (Tonfilm), der a n d e r e (Filmrecht) als s y n c h r o n i s t i s c h e Einheit der optischen und akustischen Vorgänge (als „Tonbild") erfaßt. Es besteht also ein Zusammenhang zwischen den technischen und den rechtlichen Bedingungen, aber worin das Wesen dieses Zusammenhangs zu suchen ist, und ob sich nicht gerade aus diesem Zusammenhange heraus eine rechtlich unterschiedliche Behandlung ergibt, darüber gehen, wie Roeber[6]) zutreffend bemerkt, die Auffassungen auseinander.

Roeber[7]) schließt nun aus den vorausgegangenen Erörterungen richtig, daß die Definitionen des Rechtsobjektes „Tonfilm" (Ton-Bildfilm) widerspruchsvoll sein werden und daß dieser Widerspruch

---

[1]) Roeber a. a. O. p. 270 zu I. Abs. 3.
[2]) cf. Roeber a. a. O. p. 270 zu I. Abs. 3.
[3]) cf. Roeber a. a. O. p. 270 zu I. Abs. 4.
[4]) cf. Roeber a. a. O. p. 271 oben.
[5]) cf. Roeber a. a. O. p. 271 oben.
[6]) cf. Roeber a. a. O. p. 271 oben.
[7]) cf. Roeber a. a. O. p. 271 Abs. 1.

notwendig und wesentlich sei, weil das zu definierende Objekt weder in technischer noch in (positiv) rechtlicher Hinsicht homogen sei. Es werde also weder in der Frage der Definition, noch des Ergebnisses, noch des Standpunktes, auf den sowohl Definition als auch Ergebnis bezogen sind, eine Verständigung erreicht werden können, solange die objektiven Voraussetzungen des Widerspruches (unterschiedliche Technik und rechtliche Parallelbegriffe) beständen. Aus diesem Grunde könne es keine „richtige", überhaupt keine einheitlich geltende Definition, sondern nur notwendige und unterschiedliche Definitionen des Tonfilms (Ton-Bildfilms) geben.

Das schließt, wie Roeber[1]) richtig ausführt, selbstverständlich nicht eine Vereinheitlichung auf dem Gebiete der Terminologie aus, etwa in der Weise, daß man das Wort „Tonfilm" zur Bezeichnung der akustischen Vorgänge, oder auch nur der durch den Lichtbildstreifen fixierten Töne (so Hoffmann[2]), Elster[3]), Cahn-Speyer[4])) hingegen zur Bezeichnung der synchronistischen Wiedergabe der akustischen und der optischen Vorgänge das Wort „Tonbild" (so Hoffmann[5]), Elster[6])) oder „Ton-Bild-Film" (so Cahn-Speyer[7])) verwende. Cahn-Speyer weist in seinem Aufsatz[8]) „Zur Eingliederung des Tonfilms in das Urheberrecht" darauf hin, daß das Wort „Tonbild" ungenau sei. Denn in der deutschen Sprache habe die Bildung zusammengesetzter Worte bekanntlich keine additive Bedeutung, die etwa einer Verbindung des Bestandteils mittels des Wortes „und" vergleichbar sei; vielmehr habe der erste Bestandteil der Zusammensetzung den Charakter einer Eigenschaftsbezeichnung für den zweiten. Demnach wäre ein Tonbild ein Bild, das irgendwie etwas mit dem Ton zu tun hat. Daher schreibe sich auch der Gebrauch des Wortes auf musikalischem Gebiete, indem hier das Wort „Bild" in übertragener, oder, wenn man will, in brachylogischer Bedeutung als „Stimmungsbild" verstanden werde, so daß die Bedeutung ent-

---

[1]) cf. Roeber a. a. O. p. 271 Anm. 1.

[2]) cf. Hoffmann, „Das Recht des Tonbildes" in BBBl., Jg. 1929, Nr. 46, p. 201 links oben.

[3]) cf. Elster, „Tonbild und Bildfunk" in Ufita, 2. Bd. (Jg. 1929), H. 3, p. 255 ff., spez. p. 258/259 zu II.

[4]) cf. Cahn-Speyer in GRUR., 34. Jg. (1929). Nr. 5, p. 543 ff., spez. p. 543 links unten, sowie Nr. 9, p. 1006 f.

[5]) cf. Hoffmann in BBBl., 96. Jg. (1929), Nr. 46, p. 201 ff., und in JW., 58. Jg. (1929), H. 17, p. 1179 ff.

[6]) cf. Elster, „Tonbild und Bildfunk" in Ufita, 2. Bd. (Jg. 1929), H. 3, p. 255 ff.

[7]) cf. Cahn-Speyer in GRUR., 34. Jg. (1929), Nr. 9, p. 1006 ff., spez. p. 1006 links.

[8]) cf. Cahn-Speyer in Ufita, Jg. 1929, 2. Bd., H. 5, p. 497 ff., spez. p. 498.

stehe „in Tönen wiedergegebenes Stimmungsbild ....". Das Wort „Bildfilm" sei gebräuchlich und unmißverständlich. Das Wort „Tonfilm" werde auch von Hoffmann und Elster im Sinne der Fixierung von Tönen durch den Lichtbildstreifen verwandt und so ergebe sich zwanglos die Bezeichnung „Ton-Bild-Film" statt „Tonbild" für einen Film, dessen Bestandteile teils mit Tönen, teils mit Bildern etwas zu tun haben, also für eine Kombination von Tonfilm und Bildfilm, ohne daß vorerst über das gegenseitige Wesensverhältnis dieser Filmteile irgend etwas ausgesagt werde.

Werz[1]) übt Kritik an dieser von Cahn-Speyer vorgeschlagenen Zusammenziehung der beiden Ausdrücke „Tonfilm" und „Bildfilm". Abgesehen von der Schwerfälligkeit dieser Konstruktion und der Tatsache, daß sie vom allgemeinen Sprachgebrauch abweiche, erscheine der Weg, auf dem sie entstanden sei, nicht einwandfrei. Cahn-Speyer[2]) gehe davon aus, daß das Wort „Bildfilm" gebräuchlich und unmißverständlich sei. Gebräuchlich scheine aber doch eher der Ausdruck „Film" zu sein. Cahn-Speyer gebe selbst an, daß ein eingebürgerter Sprachgebrauch bestehe, der unter „Film" „die Vielheit und schnelle Aufeinanderfolge einander kontinuierlich ablösender Bilder" verstehe. Im Ausdruck „Film" sei somit das Element „Bild" bereits enthalten. Die Silbe „Bild" könne nur etwas wiederholen, was schon gesagt sei. Die Bezeichnung „Ton-Bild-Film" sei abzulehnen, da sie eine Tautologie enthalte.

Die Verbindung „Tonfilm" dagegen besage deutlich, daß es sich um einen Film, also eine Vielheit aufeinanderfolgender Bilder handele, der im engen Zusammenhange mit einer Tonwiedergabe stehe. Der juristische Sprachgebrauch habe seine Begriffsbildungen nicht nach technischen Gesichtspunkten vorzunehmen; brauchbar sei vielmehr der Terminus, der das rechtlich Wesentliche eindeutig bezeichne[3]). Diesen Erfordernissen genüge der Ausdruck „Tonfilm"; er bezeichne eindeutig das rechtlich Wesentliche der neuen Erfindung, die enge Verbundenheit von Bild und Ton. Dabei könne „Tonfilm" je nach dem Zusammenhang das immaterielle Kunstwerk oder dessen materielle Realisierung, den Tonfilmstreifen, bedeuten.

Was unsere Einstellung zu obigen Ausführungen von Cahn-Speyer und Werz anlangt, so müssen wir zugeben, daß einerseits die Einwendungen Cahn-Speyers gegen Elsters Terminologie „Tonbild" andererseits die Einwände von Werz gegen Cahn-Speyers Terminologie „Ton-Bild-Film" manches für sich haben. Es ist aber

[1]) cf. Werz, Das Urheberrecht des Tonfilms, p. 6 I. 1 Abs. 1.
[2]) cf. Cahn-Speyer in Ufita, 2. Bd., Jg. 1929, p. 497 ff., spez. p. 498 Abs. 3.
[3]) Werz beruft sich hierbei in Anm. 7 zu p. 7 a. a. O. auf die Ausführungen von Caro in Ufita, 4. Bd. (Jg. 1931), p. 105 ff.

zu bedenken, daß auch die Terminologie von Werz nicht ganz eindeutig ist, da unter dem Wort „Tonfilm" leicht entweder nur der Tonteil eines Ton-Bildfilms oder gar nur ein reiner Tonfilm verstanden werden kann, der ohne dazugehörigen Bildteil kinematographisch, d. h. lichttonmäßig fixiert worden ist. Auch ergibt sich aus der Terminologie von Werz nicht schlüssig, daß unter dem Wort „Tonfilm" einmal das immaterielle Kunstwerk, zum anderen Male dessen materielle Realisierung, der Tonfilmstreifen, verstanden werden muß. Wir möchten deshalb trotz der oben entwickelten Bedenken für das immaterielle Kunstwerk den Ausdruck „Tonbild", hingegen für dessen materielle Realisierung den Ausdruck „Ton-Bildfilm" beibehalten. Im Gegensatz zu Cahn-Speyer, der „Ton-Bild-Film" schreibt, ziehen wir die Schreibweise „Ton-Bildfilm" vor, weil dadurch unseres Erachtens besser gekennzeichnet wird, daß wir es hier zur Hauptsache mit einem Film zu tun haben, zu dem der Ton hinzugefügt ist, bzw. in welchem der Ton eingebaut ist, und zwar so, daß er, wie wir unten noch genauer sehen werden, im Filmischen untergeht.

Roeber[1]) weist darauf hin, daß für die Gewinnung der Definition der technische Vorgang der Aufnahme und Wiedergabe der Ton- und Bildvorgänge zur Verfügung stehe. Mit Recht betont er, daß es aber nicht darauf ankomme, durch Untersuchung dieses Vorganges einen technischen Begriff des Tonfilms (Ton-Bildfilms) zu gewinnen, sondern darauf, in dem technischen Vorgang das rechtlich Wesentliche zu ermitteln und daran den Begriff des neuen Rechtsobjektes zu bestimmen.

Dennoch sei erlaubt, an dieser Stelle den technischen Vorgang bei der Tonfilmaufnahme und -wiedergabe als natürliche Grundlage für die zu suchende rechtliche Begriffsbestimmung in seinen verschiedenen Verfahrensarten zu erläutern.

a) Erläuterung des technischen Vorgangs.

Wenden wir uns zunächst dem Nadeltonverfahren zu.

aa) Der Plattentonfilm.

Beim Schallplattenverfahren geschieht die Aufnahme des Tons ähnlich der bei der Herstellung von Grammophonplatten. Der Schall bringt eine Membrane zur Schwingung, die ihrerseits vermittels einer Nadel auf einer Wachsmatrize wellenartige Vertiefungen eingräbt. Das wesentlich Neue im Vorgang ist aber, daß der Ton entweder synchronistisch mit dem dazugehörigen Bild aufgenommen oder nachträglich durch ein gewisses technisches Verfahren, die so-

[1]) cf. Roeber a. a. O. p. 271 Abs. 2.

genannte Nachsynchronisation synchronistisch mit dem Bildteil verbunden wird[1]).

bb) Das Reliefverfahren.

Aehnlich ist auch der Vorgang der Aufnahme beim sogenannten Reliefverfahren, bei welchem, wie Albitz[2]) ausführt, der Film selbst zur Aufnahme der Schallschwingungen dient. Bereits im Jahre 1909 hat de Pineaud als erster ein Verfahren vorgeschlagen, das eine Schallgravierung in den Rand eines Films vorsah, und zwar derart, „daß dieser gezackt" wurde. Die Vertiefungen werden also bei diesem Verfahren anstatt auf einer gesonderten Wachsmatrize auf dem Film selbst, und zwar rechts oder links neben dem Bildteil angezeichnet.

Dies ist der Vorgang der Aufnahme.

Bei der Wiedergabe im Tonfilmtheater wird die Synchronisierung der aus den Matrizen gewonnenen Schallplatten mit dem Positivfilm, der das Bild auf der Leinwand erzeugt, dadurch bewerkstelligt, daß der „Drehtisch des Schallplattenapparats unmittelbar durch die Kinotheatermaschine angetrieben wird, wobei die Kuppelung derartig ist, daß Bildband und Schallplatte synchron ablaufen"[3]). Aehnlich tastet beim Reliefverfahren die Nadel die auf dem Positivfilm befindlichen Erhöhungen und Vertiefungen ab, setzt dadurch die Wiedergabemembrane in Schwingungen, und letztere reproduziert den Ton, der durch elektrische Tonverstärker auf die natürliche Lautstärke erhöht an das Ohr der Zuschauer gelangt. Auch hier sind Vorrichtungen vorgesehen, die eine synchronistische Wiedergabe von Ton und Bild gewährleisten.

Historisch betrachtet ist der Plattentonfilm so alt wie der stumme Film. „Bereits im Jahre 1899 führte Edison das Kinetophon[4]) vor, eine sehr unvollkommene Apparatur, die verbessert 1905 herauskam. So bezeichnet, wie Goldbaum zutreffend ausführt, Dr. Noack das Jahr 1905 als das Geburtsjahr des Tonfilms (Ton-Bildfilms)[5]). Fast gleichzeitig mit Edison brachten Messter und Goldschmidt in Deutschland sowie Gaumont in Frankreich Kombinationen des Films mit Schallplatten heraus, die sich besonders dadurch auszeichneten, daß bereits Einrichtungen vorgesehen waren, welche die Einhaltung des

[1]) cf. die auf p. 10 Anm. 2 dieser Abhandlung zit. Aufsätze.

[2]) cf. Albitz, Der Schutz des Urheberrechts beim Tonfilm, p. 4 Abs. 1.

[3]) cf. Wenzel Goldbaum, Tonfilmrecht (Stilke) 1929, p. 12, und den dort zit. Dr. H. Joachim in Filmtechnik, Jg. 1929, p. 105 ff.

[4]) cf. den bei Goldbaum a. a. O. p. 9 Anm. 3 zit. Aufsatz „Wie es kam" von Dr. Noack in Filmtechnik, 5. Jg., H. 9, Der Tonfilm (1. Sonderheft), p. 173 ff.

[5]) cf. Dr. Noack a. a. O. p. 174.

Synchronismus zwischen Schallplatte und Film gestatteten[1])." Der Ton-Bildfilm ist also, wenigstens was den Plattentonfilm und das Reliefverfahren anlangt, so alt wie der stumme Film[2]). Das Reliefverfahren ist praktisch nicht in Erscheinung getreten. Aber auch das Schallplattenverfahren konnte sich auf die Dauer nicht durchsetzen.

Der Grund, weshalb der Plattentonfilm zur Zeit seiner Erfindung keine praktische Bedeutung gewinnen konnte, war der, daß die Lautstärke der Schallplatte den Raum des Kinotheaters nicht ausfüllte, ein Uebel, dem Edison unter anderem dadurch zu begegnen versuchte, daß er hinter der Leinwand drei verschiedene miteinander synchronistisch verbundene Grammophone ablaufen ließ, ein Verfahren, das aber auch zu keinem befriedigenden Ergebnis führte. Erst durch die gewaltige technische Entwicklung des Rundfunkwesens und die damit Hand in Hand gehende Verbesserung der Lautsprechertechnik wurde das Schallplattenverfahren auch für den Ton-Bildfilm praktisch brauchbar und auswertbar gestaltet[3]).

Wenn das Schallplattenverfahren heute dennoch trotz seiner oben entwickelten technischen Vervollkommnung als überholt anzusehen sein dürfte, so hat dies seinen Grund in der technischen Unterlegenheit dieses Verfahrens gegenüber dem jetzt vorherrschenden Lichttonverfahren. Bietet doch, abgesehen von der stärkeren (mechanischen) Abnutzung der Platte, deren Transport große Schwierigkeiten. Auch ist beim Reißen des Films der Synchronismus gefährdet, da Film und Platte dann leicht nicht mehr genau übereinstimmen.

cc) Der Lichttonfilm.

Geben wir hier die Erklärung Cahn-Speyers[4]) wieder:

„Der Vorgang bei der Herstellung und bei der Benutzung des (Licht-)Tonfilms ist im westenlichen folgender: An einer Lichtquelle wird ein Filmstreifen vorübergeführt und dadurch ihrer photochemischen Einwirkung unterworfen; die Stärke der Lichtquelle wird dauernd durch Variationen elektrischer Ströme beeinflußt, die ihrerseits durch Einwirkung eines Mikrophons verändert werden, auf welches die Schallplatte wirkt. Auf diese Weise wird der Film ungleichmäßig belichtet und zeigt infolgedessen beim Entwickeln eine Art Zeichnung von verschieden hellen bzw. dunklen Stellen. Das ist die Filmaufnahme. Zur Wiedergabe wird dieser Film abermals an einer Lichtquelle vorübergeführt, die eine Zelle

[1]) cf. Dr. Noack a. a. O. p. 174.

[2]) cf. aber auch für den Lichttonfilm die Ausführungen auf p. 19 ff. dieser Abhandlung.

[3]) cf. Albitz a. a. O. p. 3 f.

[4]) cf. Cahn-Speyer, Rudolf: „Ueber die urheberrechtliche Natur des Tonfilms" in GRUR., 34. Jg. (1929), Nr. 5, p. 543 ff.

von lichtempfindlicher elektrischer Leitfähigkeit beleuchtet; die Einwirkung auf die elektrische Leitfähigkeit dieser Zelle wird also verschieden stark je nach Maßgabe der größeren oder geringeren Lichtdurchlässigkeit der jeweils vor der Lichtquelle befindlichen Teile des Films. Die Zelle ist in einen elektrischen Stromkreis eingeschaltet; mit der Aenderung ihres Widerstandes ändert sich auch die Stärke des Stromes, der seinerseits auf einen Lautsprecher wirkt und in diesem mit mehr oder weniger großer Vollkommenheit — je nach der Vollkommenheit des Apparates — die gleichen akustischen Vorgänge hervorruft, unter deren Einwirkung der Filmstreifen bei der Aufnahme belichtet worden ist"[1]).

„Man nennt die Aufzeichnung von Tonstreifen auf den Film durch Belichtung die optische Aufzeichnung[2]). Der Anreger war Ruhmer (1900), von ausschlaggebender Bedeutung war die Feststellung Duddells (1900), daß man einen elektrischen Lichtbogen durch Sprechtöne beeinflussen kann. Ruhmer baute nach dieser Erkenntnis seinen ersten Tonfilmaufnahmeapparat, das sogenannte „Photographon". Die Aufnahme ging so vor sich, daß das im Rhythmus der Tonschwingungen schwankende Bogenlicht des Lichtbogens auf den Film projiziert wurde ..."

„Außerordentlich produktiv sind die drei Erfinder Vogt, Engl und Massolle gewesen, die um 1918 und 1919 herum eine große Zahl von Patenten für Aufzeichnungsmethoden angemeldet haben, die in der Hauptsache sich auf geeignete Konstruktion von Glimmlampen beziehen und auf die Ausnutzung der Tatsache erstreckten, daß der Kathodenstrahl durch einen Magnet mehr oder weniger entsprechend dem durch den Magnet fließenden elektrischen Strom abgelenkt werden kann"[3]).

„Für die Wiedergabe wurde die Selenzelle benutzt, die jedoch jetzt hinter der photoelektrischen Zelle zurücktritt: einer Glasröhre, innerhalb welcher durch Belichtung elektrische Ströme ausgelöst werden ..."[4]).

„Bei diesen für das Filmgeschäft maßgebenden (Licht-)Tonfilmen spielt der Synchronismus eine wichtige Rolle: Man hat infolgedessen Bilder und Tonschrift auf e i n e Filmkopie genommen. Hier ist der Ton mit 30 cm Versetzung neben dem Bild kopiert — und die den

[1]) cf. auch Goldbaum, Tonfilmrecht (Stilke) 1929, p. 17 zu d) Abs. 1. cf. auch Albitz a. a. O. p. 3 ff. zu § 2, spez. p. 6 oben.

[2]) cf. den bei Goldbaum a. a. O. p. 17 Anm. 24 zit. Dr. Noack 1. c. p. 173 ff. spez. p. 175 links oben.

[3]) cf. den bei Goldbaum a. a. O. p. 17. Anm. 25 zit. Dr. Noack 1. c. p. 173 ff. spez. p. 175 links Abs. 1.

[4]) cf. den bei Goldbaum a. a. O. p. 18 Anm. 26 zit. Dr. Noack 1. c. p. 173 ff. spez. p. 175 f.

Ton abnehmende Einrichtung liegt in derselben Entfernung hinter dem Bildfenster“[1]).

„Eine derartige Filmkopie zeigt an den Rändern die beiden Perforationen, in der Mitte die Bildfolge, links oder rechts neben einer Perforation die Tonaufzeichnung. Es gibt verschiedene Systeme: die Tonaufzeichnung bildet den Rand des Filmstreifens oder steht zwischen der Bildfläche und der Perforation. Die Tonaufzeichnung, Dichteschrift, besteht aus parallelen Linien verschiedener Schwärzung“[2]).

dd) Die elektromagnetische Aufzeichnung.

Während beim Platten- und Relieftonverfahren die Musik durch plastische Zeichen auf einer Materie festgehalten wird, fehlen, wie Goldbaum[3]) zutreffend ausführt, bei dem System Poulsen-Stille[4]) diese Zeichen: Es handelt sich um die elektromagnetische Aufzeichnung akustischer Zeichen. Dr. Curt Stille charakterisiert das Prinzip seines Systems folgendermaßen[5]):

„Nehmen wir ... einen kleinen Elektromagneten und ... einen dünnen Stahldraht, den wir mit Hilfe irgendeiner Spulvorrichtung an den Polen des kleinen Elektromagneten vorbeiziehen, und schicken wir endlich in den Elektromagneten einen Gleichstrom, so wird es ohne weiteres klar sein, daß wir nunmehr den Stahldraht gleichmäßig magnetisieren. Der nächste Schritt, um nun akustische Zeichen, etwa die Sprache, auf dem Stahldraht magnetisch zu fixieren, ist eigentlich sehr einfach; wir brauchen zwischen Batterie und Elektromagneten nur noch ein Mikrophon zu schalten und dieses zu besprechen. Die durch das besprochene Mikrophon erzeugten Stromimpulse erregen den Elektromagneten, zwischen dessen Kernen ein variables Magnetfeld entsteht, das den Draht im Rhythmus der Schallschwingungen magnetisiert. Das gesprochene Wort wird also dem Stahldraht magnetisch aufgeprägt ...“

„Dieses Stahlband läuft dann synchronisch mit dem Bildfilm. Durch Einschaltung eines Telephons in den Stromkreis des Elektro-

---

[1]) cf. den bei Goldbaum a. a. O. p. 18 Anm. 27 zit. Ing. H. Frieß „Der Synchronismus“ in Filmtechnik 5. Jg. 1929, H. 9 (1. Sonderheft: Der Tonfilm) p. 199 f.

[2]) cf. den bei Goldbaum a. a. O. p. 18 Anm. 29 zit. Dr. Richard Schmidt „Photographische Probleme der Dichteschrift“ in Filmtechnik 5. Jg. 1929, H. 9 (Sonderheft 1: Der Tonfilm) p. 194 ff.

[3]) cf. Goldbaum a. a. O. p. 15 zu c).

[4]) Dieses Verfahren ist allerdings für die Produktion und Wiedergabe von Ton-Bildfilmen in nennenswertem Umfange nicht praktisch geworden.

[5]) cf. den bei Goldbaum a. a. O. p. 15 Anm. 17 zit. Dr. Stille „Elektromagnetische Aufzeichnung akustischer Zeichen“ in Filmtechnik 5. Jg. 1929, H. 9 (1. Sonderheft: Der Tonfilm) p. 191 ff.

magneten und Abschaltung der Batterie und des Mikrophons kann man die Töne abhören[1]). Es besteht die Möglichkeit, Kopien nach dem Originalband herzustellen"[2]).

Mit diesen Zitaten aus Spezialabhandlungen dürfte der technische Vorgang bei der Tonfilm-Aufnahme und Wiedergabe klargestellt sein.

b) Die Bestimmung des rechtlich Wesentlichen im technischen Vorgang.

Roeber[3]) erblickt den methodischen Ansatzpunkt für die Lagerung der rechtlichen Schnittlinie im technischen Vorgang entweder:

1. im Unterschied zwischen dem schallplattenähnlichen oder filmähnlichen Verfahren oder
2. in der Trennung der optischen und der akustischen Vorgänge voneinander oder endlich
3. in einer Vereinigungslinie.

Bei der Unterscheidung zu 1 „wird das schallplattenähnliche Verfahren aus dem Rechtsbegriff des Tonfilms (Tonbildes) eliminiert".

Im Falle 2 „werden auf der Grundlage der rechtlichen Gleichbehandlung der verschiedenen technischen Systeme und Verfahrensarten die akustischen und die optischen Vorgänge nach Sinnesgebieten, also nach ihrer Wirkung auf Ohr und Auge geschieden, so daß als Tonfilm im Rechtssinne nur der zur akustischen Wirkung bestimmte Film(-teil) anzusehen ist".

Im Falle zu 3 „wird die Einheit der optischen und akustischen Vorgänge und mit dieser der Synchronismus zum rechtlichen Wesensmerkmal des Tonfilms (Tonbildes) gemacht".

Jede der drei Theorien findet sich in der Literatur vertreten:

Die von Roeber[4]) Verfahrenstheorie benannte bei Wenzel Goldbaum[5]).

Die Theorie zu 2, von Roeber Wirkungstheorie genannt, bei Cahn-Speyer[6]), und

---

[1]) cf. den bei Goldbaum a. a. O. p. 15 Anm. 18 zit. Dr. Stille l. c. p. 191.

[2]) cf. Goldbaum a. a. O. p. 15 zu c) Abs. 3.

[3]) cf. Roeber a. a. O. p. 270 ff.

[4]) cf. Roeber „Zur Methode der rechtlichen Behandlung des Tonfilms" in Ufita 4. Bd. (Jg. 1931) p. 270 ff. spez. p. 272 zu II Abs. 3.

[5]) cf. Goldbaum, Tonfilmrecht (Stilkes Rechtsbibliothek Nr. 90) p. 10 ff.; Tonfilmrecht (Aufsätze) in Filmtechnik 5. Jg. 1929, H. 9, p. 169 f.; Kom. Rev. Bern. Ü. (Stilkes Rechtsbibl. Nr. 82) Bem. 2—5 zu Art. 14, p. 74 ff.

[6]) cf. Cahn-Speyer „Ueber die urheberrechtliche Natur des Tonfilms" in GRUR., 34. Jg., 1929, Nr. 5, p. 543 ff.; „Nachwort zu Hoffmanns ‚Ueber den Tonfilm'" in GRUR., 34. Jg., 1929, Nr. 9, p. 1006; „Zur Eingliederung des Tonfilms in das Urheberrecht" in Ufita, 2. Bd. (Jg. 1929), H. 5, p. 497 ff.

die 3. Theorie, von Roeber als Einheitstheorie bezeichnet, bei Alexander Elster[1]).

Roeber[2]) weist zutreffend darauf hin, daß jede dieser Theorien auf die technischen Vorgänge zurückgreife, wenn auch nur zu dem Zwecke, in diesen „das rechtlich-relevante technische Moment" (Elster) zu finden[3]). Der Unterschied der drei Theorien voneinander beruht darin, daß dieses Moment „anderswo" gesehen wird[4]).

2. Kapitel.

DIE EINZELNEN THEORIEN ÜBER DEN TON-BILDFILM.

a) Die Verfahrenstheorie von Goldbaum.

Ausgangspunkt für diese Lehrmeinung Goldbaums[5]) ist das Verfahren, mittels welches der Ton-Bildfilm hergestellt und wiedergegeben wird. Goldbaum behandelt also einen Ton-Bildfilm, der durch einen Synchronismus von Film und Platte entsteht, anders als einen solchen, der durch elektromagnetische Aufzeichnung oder durch photoelektrische Lichtwirkung zur Entstehung gelangt. Für ihn ist der Nadeltonfilm ein Film, welcher von einer mechanischen Wiedergabe für das Gehör begleitet ist[6]). Den Lichttonfilm hingegen, dessen

---

[1]) cf. Elster, „Tonbild und Bildfunk. Urheberrechtliche Betrachtungen und Schlüsse" in Ufita, 2. Bd. (Jg. 1929), H. 3, p. 255 ff.; Handbuch d. D. Theater-, Film-, Musik- u. Artistenrechts § 16, „Tonfilm-Urheberrecht", p. 117 ff.; Urheber-, Erfinder-, Warenzeichen- u. Wettbewerbsrecht (gew. Rechtschutz) § 17, p. 154 ff.

[2]) cf. Roeber in Ufita, 4. Bd. (Jg. 1931), p. 272 Abs. 3.

[3]) cf. Elster in Ufita, 2. Bd. (Jg. 1929), p. 258 ff.: „Das Tonbild (Der Tonfilm)", spez. p. 262 f.; Cahn-Speyer in GRUR., 34. Jg., 1929, p. 543 ff.; Goldbaum, Tonfilmrecht (Stilke), p. 8.

[4]) Auf dieses Kriterium hat schon Cahn-Speyer bezügl. des Verhältnisses seiner Lehrmeinung zu der von Elster hingewiesen. cf. Cahn-Speyer in Ufita, 2. Bd. (Jg. 1929), p. 497 ff., spez. p. 500. Roeber in Ufita, 4. Bd. (Jg. 1931), p. 270 ff., spez. p. 272, Anm. 3 bemerkt richtig, dies erkläre auch die gegenseitigen Vorhaltungen beider Autoren über die Prävalenz der Technik oder die Verkennung der Natur des Vorganges; cf. hierüber Elster gegen Cahn-Speyer in Ufita, 2. Bd. (Jg. 1929), p. 255 ff., spez. p. 263; Cahn-Speyer gegen Goldbaum in GRUR., 34. Jg., 1929, p. 543 ff., spez. p. 550; Caro gegen Goldbaum und Elster in Ufita, 3. Bd. (Jg. 1930), p. 111 ff., spez. p. 114 f.

[5]) cf. Goldbaum, Tonfilmrecht (Stilke) 1929, p. 11 ff.

[6]) cf. Goldbaum a. a. O. p. 11 ff.; das gilt allerdings nach Goldbaums Ansicht nur für die Synchronisierung von Film und Platte, während er das Filmband, dessen Randzacken oder dessen bearbeitete Oberfläche von einem Mikrophon durch Stift usw. abgetastet wird, nicht unter die Vorrichtungen für Instrumente rechnet, die der mechanischen Wiedergabe für das Gehör dienen. (cf. a. a. O. p. 13 ff. zu b).)

Wiedergabe im Tonfilmapparat auf elektrischem, eletromagnetischem Wege und nicht auf mechanischem über die Nadel in die Membrane erfolge, sieht Goldbaum als Einheit an. Dieser Tonfilm (Ton-Bildfilm) sei aus seiner Natur heraus keine „Vorrichtung" für Instrumente, die der mechanischen Wiedergabe für das Gehör dienen[1]).

Werz[2]) weist zutreffend darauf hin, daß diese Methode der Verfahrenstheorie, welche die rechtliche Beurteilung des Ton-Bildfilms abhängig mache von dem bei der Herstellung und Reproduktion angewendeten Verfahren, irrig sei. Denn solche rein technischen Gesichtspunkte können, wie Werz (a. a. O.) zutreffend ausführt, urheberrechtlich nicht maßgebend sein. Er verweist zur Stützung seiner von der Ansicht Goldbaums abweichenden Meinung auf die tiefgründige Abhandlung Caros, „Die Welt des Urheberrechts und das Tonfilmproblem"[3]). Letzterer Autor weist darauf hin[4]), daß die nicht aufs technische gerichtete Tendenz des Urheberrechts auf das grellste beleuchtet werde durch die Tatsache, daß die vom technischen Standpunkt aus heterogensten Elemente als rechtlich gleichwertig unter dem gleichen rechtlichen Begriff zusammengefaßt sind: das Abschreiben eines Werkes mit dem Gänsekiel und das Drucken mit Hilfe eines der größten „Wunderwerke" modernster Technik (Rotationsmaschinen) seien grundsätzlich rechtlich vollkommen gleichwertige „Verwirklichungen" des Begriffs der Vervielfältigung, beides falle unter diesen einen Rechtsbegriff, obgleich kaum ein größerer technischer Abstand erdacht werden könne, als er zwischen diesen beiden Vorgängen besteht.

Werz weist (a. a. O.) mit vollem Recht darauf hin, daß dieser von Caro aufgezeigten, allgemeinen technischen Tendenz des Urheberrechts auf dem uns hier beschäftigenden Gebiete über die Untersuchung der urheberrechtlichen Natur des Tonfilms (Ton-Bildfilms) Rechnung getragen werden müsse.

b) Die Wirkungstheorie von Cahn-Speyer[5]).

Diese Theorie unterscheidet bei allen Tonfilmen zwischen der Wirkung auf das Auge und der Wirkung auf das Ohr. Für sie ist

[1]) cf. Goldbaum a. a. O. p. 17 ff. zu d), spez. p. 19 Abs. 1; auch die elektromagnetische Aufzeichnung ist für Goldbaum keine mechanische Wiedergabe, sondern eine Wiedergabe vermittels des Elektromagnetismus. cf. Tonfilmr. (Stilke), p. 15 f. zu c), spez. p. 16 Abs. 1.

[2]) cf. Werz, Das Urheberrecht des Tonfilms, p. 7 ff. zu 2, spez. p. 8 Abs. 2.

[3]) cf. Caro in Ufita, 4. Bd. (Jg. 1931), H. 2, p. 105 ff.

[4]) cf. Caro a. a. O. spez. p. 113 f.

[5]) cf. Cahn-Speyer in GRUR., 34. Jg., 1929, p. 543 ff., p. 1006 f.; ferner in Ufita, 2. Bd. (Jg. 1929), p. 497 ff. Ebenso Rudloff, „Urheber-

der Tonteil vom Bildteil des Ton-Bildfilms im Sinne des Urheberrechts scharf zu unterscheiden. Während die visuellen Vorgänge filmrechtlich behandelt werden, sind nach ihr die akustischen Vorgänge den Vorschriften über die mechanische Wiedergabe für das Gehör (§§ 2 Abs. 2, 12 Abs. 2 Ziff. 5, 22, 22 a LUG.) zu unterstellen. Nach dieser Lehrmeinung ist der Tonteil des Ton-Bildfilms als Vorrichtung für Instrumente anzusehen, die der mechanischen Wiedergabe für das Gehör dienen (§ 12 Abs. 2 Ziff. 5 LUG.). Cahn-Speyer führt zur Stützung seiner Ansicht folgendes aus[1]):

Man müsse sich fragen, was das Gesetz unter einem „Instrument" versteht. Es stelle diesen Begriff in Gegensatz zu dem der „Vorrichtung", die etwas anderes ist als ein Instrument, aber „für" dieses bestimmt, also in Verbindung mit dem Instrument zu gebrauchen ist. Die Worte „Vorrichtung" und „Instrument" haben, wie Cahn-Speyer (a. a. O.) ausführt, im üblichen Sprachgebrauch eine so weite Bedeutung, daß der Sinn, in welchem sie das Gesetz verwende, aus dessen Absicht und Zusammenhang hergeleitet werden müsse. An Musikinstrumente im herkömmlichen Sinne sei keinesfalls zu denken; denn diese bedürften zur Handhabung der unmittelbaren menschlichen Einwirkung, während es sich hier im Gegensatz dazu um eine mechanische Wiedergabe handele. Instrumente, die einem mechanischen Zwecke dienen, müssen, wie Cahn-

---

rechtsfragen des Tonfilms" in Ufita, 3. Bd. (Jg. 1930), 5. H., p 459 ff., allerdings mit der Einschränkung, daß er die §§ 22, 22a LUG. auf den TBF. nicht angewendet wissen will. Er führt (a. a. O. p. 463) aus: „Unsere Ansicht, daß das Lichttonfilminstrument als mechanisches Wiedergabeinstrument anzusehen ist, nötigt doch nicht zur Anwendung des § 22 LUG. Der Urheber des Musikwerkes hat bei Uebertragung der Tonfilmbefugnis weder — wie § 22 LUG. erfordert — sich sämtlicher ausschließlichen Urheberrechtsbefugnisse begeben, noch hat er die Einzelerlaubnis der Benutzung zur mechanischen Wiedergabe allein vergeben. Und verhält es sich im letzteren Sinne, so berechtigt die eng zu interpretierende Zwangslizenz des § 22 LUG. ... immer nur zur Benutzung des Werkes zur akustischen Wiedergabe allein ..." (cf. über diese Fragen des Näheren p. 87 ff., 132 ff. unserer Abh. Ferner Marwitz-Möhring, Kom.LUG., p. 46, 194, 210 (Anm. 11 zu § 2); Blum, „Tonfilm u. Schallplatte" in GRUR., 35. Jg. (1930), Nr. 2, p. 141 ff., u. in „Tonfilmreplik" in GRUR. 35. Jg. (1930), Nr. 5, p. 504 ff., betrachtet den Tonteil des Tonbildfilms als allgemeine Vervielfältigung des Werkes, also weder als solche für mechanische Wiedergabe für das Gehör (Cahn-Speyer usw.) noch als solche durch Kinematographie (Theorie vom Tonbildfilm als einheitlichem Filmwerk; Hauptvertreter Alexander Elster; cf. darüber im Text unter c) p. 27 ff. dieser Abhandlung).

[1]) cf. Cahn-Speyer in GRUR., 34. Jg. (1929), p. 543 ff., spez. p. 550 f.

Speyer (a. a. O.) ausführt, mechanische Instrumente sein, oder — um bei unverändertem Sinne die Ideenverbindung mit Musikinstrumenten auszuschalten — mechanische „Apparate". Diese Präzisierung passe zwanglos auf die Tatbestände von § 2 Abs. 2 und § 12 Abs. 2 Ziff. 5 LUG. Der Apparat — das „Instrument" — sei z. B. die Sprechmaschine, und die Schallplatte sei die „Vorrichtung" für diese, auf welche „ein Werk der Literatur oder Tonkunst durch einen persönlichen Vortrag übertragen" werde. Damit stehe völlig in Uebereinstimmung die Auffassung von Neugebauer[1]), der die hier in Frage kommende Vorrichtung bezeichne als „ein körperlich greifbares mechanisches Produkt, das es erlaubt, die Wiedergabe auf mechanischem Wege beliebig oft und zu beliebiger Zeit zu wiederholen". Auf dem gleichen Standpunkt stehe Goldbaum selbst (Urheberrecht S. 52), der von den mechanischen Instrumenten spreche „ohne Rücksicht darauf, ob sie lockere oder fest eingefügte Bestandteile haben". Vollkommen in Uebereinstimmung hiermit stehe auch Allfeld[2]): „Zur mechanischen Wiedergabe für das Gehör dient ein Instrument, wenn von Menschenhand unmittelbar oder durch Vermittlung elektrischer Kraft lediglich ein Mechanismus (vorübergehend durch Auslösung eines Hebels oder dauernd durch Drehen und dergleichen) in Bewegung gesetzt werden muß, damit das Instrument von selbst das Werk zu Gehör bringt. Auch Sprechmaschinen fallen darunter .... Es macht keinen Unterschied, ob die Vorrichtung einen in das Instrument fest eingefügten Bestandteil bildet oder ob auswechselbare Zubehörstücke, die das Gesetz „insbesondere" erwähnt, wie Scheiben, Platten, Walzen, Bänder und dergleichen, verwendet sind ....."

Cahn-Speyer meint (a. a. O. p. 550 rechts oben) zu dieser Definition Allfelds, daß sie, wenn sie eigens zu dem Zwecke geschaffen worden wäre, um den Tonfilm (TBf.) zu kennzeichnen, nicht treffender sein könnte.

In der Tat sei der Parallelismus des Tonfilms einschließlich der Apparaturen mit den bereits früher bekannten Instrumenten, die der mechanischen Wiedergabe für das Gehör dienen, vollkommen. Hier wie dort bedürfe es eines persönlichen Vortrags; hier wie dort würden die Schallwellen durch eine Membrane aufgefangen — auch das Mikrophon enthalte eine solche —; hier wie dort erfolge die Festlegung auf einem sich bewegenden Material in Zeichen, die nicht eine von Menschen vereinbarte Schrift, sondern das Ergebnis unkontrollierbarer Auswirkung von Naturgesetzen darstelle; hier wie dort werde sodann der Entstehungsprozeß umgekehrt, indem diese Zeichen — wieder durch Auswirkung von Naturgesetzen — zur Re-

[1]) Funkrecht S. 145.

[2]) cf. Allfeld, Kommentar LUG., Bem. 24 zu § 12, p. 170 f.

produktion derjenigen akustischen Vorgänge benutzt würden, durch deren Anwendung sie hergestellt seien.

Es scheint hiernach für Cahn-Speyer keine andere Klassifizierung des Tonfilms möglich zu sein, als unter den Vorrichtungen für Instrumente, die der mechanischen Wiedergabe für das Gehör dienen. Dabei ist nach Cahn-Speyers Ansicht (a. a. O.) unter diesen Instrumenten der Apparat zu verstehen, in welchen der Tonfilm eingefügt (besser eingespannt) werden muß, um die Reproduktion zu bewirken.

c) Die Einheitstheorie von Alexander Elster.

So bestechend die Ausführungen Cahn-Speyers (a. a. O.) sind, so muß, wie Werz[1]) durchaus zutreffend ausführt, der Ausgangspunkt, von dem an den Tonfilm (TBf.) heranzugehen ist, dennoch anderswo liegen. Er verweist wieder zur Unterbauung seiner Ansicht auf die grundlegende Untersuchung Caros[2]), der vom soziologischen Standpunkt aus an die Lösung des Problems herangeht.

Um einen gemeinsamen Blickpunkt für verschiedene soziale Phänomene zu finden, führt Caro (a. a. O. p. 118 Abs. 1) als Beispiel den Krieg an. Ob dieser ein Kampf mit Pfeilen und Speeren, oder mit Maschinen und Giftgasen sei, das berühre grundsätzlich das Wesen des Krieges nicht. Das Technische sei zwar von fundamentaler Bedeutung für die Gewinnchancen und viele andere Fragen, nicht jedoch für die soziologische Definition des Krieges .... Pfeil und Speer, Giftgas und Tank seien grundsätzlich einander äquivalente Kampfmittel zur Ueberwindung des Gegners. Die genannten Kampfmittel erscheinen nach Caros richtiger Meinung als prinzipiell einander gleichgeordnet, als soziologisch äquivalent; denn sie alle haben — soziologisch betrachtet — grundsätzlich die gleiche Funktion; sie dienen der Verwirklichung der auf Ueberwindung des Gegners gerichteten Intention. Auch für das Urheberrecht bestehe eine solche einheitliche soziologische Funktion. Als zentraler Tatbestand, um den das gesamte geltende Urheberrecht kreist, sei die Relation zwischen dem Träger des Werks und der Gemeinschaft der Aufnehmenden anzusehen[3]).

Werz[4]) führt nun in Ergänzung dieser Gedanken zutreffend aus, daß diese Relation bestehe, beim Tonfilm (TBf.) genau wie bei der Vorführung eines stummen Films und bei der Theateraufführung. Aber das Erleben des Aufnehmenden sei bei dem durch den Syn-

[1]) cf. Werz, Das Urheberrecht des Tonfilms, p. 9 Abs. 2.
[2]) cf. Caro, „Die Welt des Urheberrechts und das Tonfilmproblem" in Ufita, 4. Bd. (Jg. 1931), p. 105 ff.; spez. p. 113 ff.
[3]) cf. Caro, „Die Welt des Urheberrechts und das Tonfilmproblem" a. a. O., spez. p. 115 f.
[4]) cf. Werz a. a. O. p. 9 Abs. 2.

chronismus erreichten Zusammenwirken von Bild und Ton völlig verschieden von dem Empfinden, das der stumme Fild auslöst; ebenso verschieden davon sei die Wirkung der (für sich allein) ablaufenden Grammophonplatte sowie der Theateraufführung. Es seien zwar Gemeinsamkeiten zwischen dem Tonfilm (TBf.) und den bereits im Urheberrechtsgesetz geregelten Wiedergabeformen vorhanden. Dennoch bestehe ein grundlegender Unterschied: die Kombination von optischer plus akustischer Wirkung.

Darin liegt nach der zutreffenden Meinung von Werz (a. a. O.) in der Tat das eigentliche Wesen des Ton-Bildfilms. Zerlegt man den Nadeltonfilm in seine Bestandteile, trennt man den optischen vom akustischen Teil, so zerstört man eben, wie Werz (a. a. O.) durchaus richtig bemerkt, gerade das, was man untersuchen will. Wenn eine Schallplatte synchron mit einem Film abläuft, und dadurch die neue Illusion des Ton-Bildfilms entsteht, so haben wir es, wie auch Werz (a. a. O.) zutreffend ausführt, nicht mehr mit einer Schallplatte und einem stummen Film zu tun — ein Novum ist vielmehr entstanden, das einheitlich zu werten ist (Einheitstheorie von Alexander Elster[1])).

Wie auch Werz (a. a. O. p. 9 f.) zutreffend bemerkt, kann es keinen Unterschied machen, ob Ton und Bild gleichzeitig aufgenommen worden sind, oder ob sie einzeln aufgenommen und nachträglich synchronisiert sind. Elster hatte noch in seinem Aufsatz „Tonbild und Bildfunk ...."[2]) die uno-actu-Aufnahme als das rechtlich relevante technische Moment nebst der uno-actu- Wiedergabe bezeichnet. Diese Ansicht war von Cahn-Speyer[3]) mit Recht angegriffen worden. Elster hat denn auch inzwischen seine Meinung revidiert[4]).

Als das Wesentliche des neuen Vorgangs, der beim Tonbild in Erscheinung tritt, sieht Elster jetzt die Synchronisierung von Bild und Ton an, gleichgültig ob sie durch uno-actu-Aufnahme und uno-actu-Wiedergabe, oder ob sie durch nachträgliche Synchronisierung und uno-actu-Wiedergabe erreicht wird.

---

[1]) cf. Elster in Ufita, 2. Bd. (Jg. 1929), p. 255 ff.; ders. in Handb., § 16, p. 117 ff.; ders. in JW., 60. Jg. (1931), H. 27, p. 1866 ff.; ebenso Werz a. a. O. p. 9 f.; Andritzky a. a. O. p. 40 ff. zu V. — Ferner Hoffmann in JW., 58. Jg. (1929), p. 1179 ff., und in BBBl. 1929, Nr. 46, p. 201 ff. Die gleichen Gedankengänge auch bei Roeber, „Das Filmrecht und die Frage seiner Reformbedürftigkeit", p. 16 ff. zu III.; spez. p. 25 f.

[2]) cf. Elster in Ufita, 2. Bd. (1929), p. 255 ff., spez. p. 262 zu c).

[3]) cf. Cahn-Speyer in Ufita, 2. Bd. (Jg. 1929), p. 497 ff., spez. p. 500.

[4]) cf. Elster in Handb., § 16, p. 120 Abs. 1.

Elster als Hauptvertreter der Einheitstheorie setzt sich für die Behandlung des Ton-Bildfilms als Filmwerk ein[1]).

Der Autor führt in seinem Aufsatz „Tonbild und Bildfunk"[2]) zu seiner Lehre folgendes aus:

In der urheberrechtlichen Lehre und Praxis seien Filmung (Verfilmung) und mechanische Instrumentenwiedergabe durchaus zweierlei. Beides möge sich jetzt ein wenig nähern; aber es sei juristisch ein Unding, von dem engen Sonderrecht der mechanisch-musikalischen Instrumente und Apparate aus etwa das Filmrecht ändern und auflösen zu wollen ....

Mit „Filmung" sei die Aufnahme des für den Film gemachten (drehreifen) Werkes, mit „Verfilmung" aber die Umarbeitung eines Werkes behufs Herstellung eines drehreifen Werkes zu bezeichnen.

„Filmung" habe er in seinem Lehrbuch „Urheber-, Erfinder-, Warenzeichen- und Wettbewerbsrecht" (2. Aufl., 1928, S. 154, § 17) als „die bildliche Aufnahme eines für den Film unmittelbar geeigneten Sujets, sei dies ein bildlicher oder geistiger Vorwurf", bezeichnet. Hierbei habe er an den Tonfilm (TBf.) noch nicht gedacht und ihn also noch nicht berücksichtigt. Er müsse heute das Wort „bildliche" in der Definition streichen und bezeichne nunmehr Filmung als „die Aufnahme eines für den Film unmittelbar geeigneten Sujets, sei dies ein bildlicher oder hörbarer, insbesondere auch geistiger Vorwurf". Denn der Tonfilm (TBf.) habe — wie ja schon sein Name besagt, aber auch seine Technik bestätigt — den Film über die bildliche Aufnahme hinaus technisch erweitert und habe gezeigt, daß der kinematographische Vorgang (die Filmung) nicht auf das Bild beschränkt ist. Diese neue technische Errungenschaft erfordere Stellungnahme der Rechtswissenschaft zu der Frage, ob damit der Rechtsbegriff der kinematographischen Wiedergabe sich geändert habe oder nicht.

Zunächst müsse ganz besonders darauf hingewiesen werden, daß § 12 Nr. 6 LUG. das Urheberrecht am Film auch auf „ein der Kinematographie ähnliches Verfahren" ausdehnt, und desgleichen heiße es in § 15 a KSchG.: „Ist ein im Wege der Kinematographie oder eines ihr ähnlichen Verfahrens hergestelltes Werk wegen der Anordnung des Bühnenvorganges oder der Verbindung der dargestellten Begebenheiten als eine eigentümliche Schöpfung anzusehen, so erstreckt sich das Urheberrecht auch auf die bildliche Wiedergabe der dargestellten Handlung in geänderter Gestaltung ...." Auch hier sei nur von „bildlicher" Wiedergabe die Rede, wie an der oben erwähnten Stelle des Elsterschen Lehrbuchs; aber dieser nur auf den

[1]) Ebenso Andritzky, Die Rechtsstellung des Drehbuchautors, p. 40 ff. zu V., spez. p. 42 ff.

[2]) cf. Elster in Ufita, 2. Bd. (Jg. 1929), p. 255 ff., spez. p. 263 ff.

Standpunkt der Technik zur Zeit des Erlasses der Gesetzesbestimmung abgestellte Wortlaut könne natürlich kein Gegenargument sein gegen die Ausdehnung der Grundsätze des Filmurheberrechts auf den Tonfilm (TBf.), sofern die Tonwiedergabe hier technisch (sowie sprachlich und wirtschaftlich) sich als zur Kategorie des Films gehörig erweist[1]). Denn im Hinblick auf die Sätze des RG.-Urteils in RGZ. 113, 418/9 (Funk-Urheberrecht) sei solche Fragestellung nicht nur berechtigt, sondern geradezu geboten. Ein Beweis für die Zulässigkeit der Ausdehnung des Filmbegriffs auf den Tonfilm (TBf.) liege darin, daß die Bestimmungen des § 12 Abs. 2 Nr. 6 LUG. und des § 15 a KSchG. den Zweck und die Aufgabe hatten, den Schutz des Urhebers auch für die neue Technik des Films aufrecht zu erhalten, eine Aufgabe, die ihnen also auch für die neue Technik des Tonfilms (TBf.) zukomme; sie hätten aber nicht die Aufgabe gehabt, den Begriff des Films zu definieren oder (gar) zu begrenzen.

Technisch handele es sich .... um eine uno-actu-[2]), mit der Bildkinematographie vorgenommene Tonkinematographie. Wenn Elster auch letzteres hier „Kinematographie", also bewegliche Aufzeichnung

[1]) Aehnliche Gedankengänge auch bei Andritzky a. a. O., spez. p. 45 f. Dieser Autor meint, daß bezüglich der Worte des § 15 a KUG. „.... Wege der Kinematographie oder eines ihr ähnlichen Verfahrens" zu schließen sei, daß bald nach Erfindung des Films, jedenfalls aber schon im Jahre 1910, die Erfindung des Tonfilms (TBf.), an welcher bereits gearbeitet wurde, in der Luft lag. Daß zu jener Zeit also dem Gesetzgeber die Möglichkeit des Tonfilms (TBf.) etwas ganz Unfaßbares oder Unvorstellbares gewesen sein könnte, müsse bestritten werden. Die Einfügung der Worte „der Kinematographie ähnlichen Verfahrens" deute darauf hin, daß der Gesetzgeber mit technischen Fortschritten gerechnet habe und daß er dem im Film zu erwartenden Neuen seine gesetzliche Bleibe schon im voraus geschaffen habe. Ein der Kinematographie ähnliches Verfahren habe es 1910 nicht gegeben, jedenfalls nicht ein solches, durch welches Spielfilme herstellbar waren. (Soll heißen: Der Ton-Bildfilm bestand noch mehr oder weniger bloß in der Theorie.) Daß § 15 a KSchG. nur von bildlicher Wiedergabe spreche, sei nur natürlich; denn Einzelheiten zu erwartender technischer Neuerungen habe der Gesetzgeber noch nicht fixieren können. Das Bild werde stets das wichtigste Element des Films (TBf.) bleiben.

[2]) cf. dazu p. 28 mit Anm. 2—4 unserer Abhandlung. Werz a. a. O. p. 13 führt aus, in der Praxis bestehe allerdings Streit darüber, ob diese uno-actu-Aufnahme begriffsnotwendig zum Tonfilm (TBf.) gehöre oder nicht. Die Arbeitsgemeinschaft der deutschen Filmverleiher sehe als Tonfilm (TBf.) jeden Film an, der auf einer Tonfilmapparatur tönend vorgeführt werden könne, während nach der Ansicht des Reichsverbandes deutscher Lichtspieltheaterbesitzer die uno-actu-Aufnahme Voraussetzung für die Tonfilmeigenschaft sei. (cf. Filmkurier vom 9. Okt. 1931.) Der Grund dieser Kontroverse liegt, wie

nennt, so stützt er sich darauf, daß man auch Töne aufzeichnen, beweglich schreiben kann: so auf der Schallplatte und so im Tonfilm (TBf.)[1]). Geschehe dies so, daß der Filmstreifen es ist, der sowohl für das Bild als auch für den Ton die Wiedergabe vermittelt, so stehe — unabhängig davon, ob die Vortechnik eine photographische oder eine schallplattenähnliche sei — der endgültige letzte Akt des technischen Vorganges, auf den es doch allein ankomme, als filmischer Vorgang da. Es sei (bezüglich des Tonteils des Tonbildfilms) eine Kinemtographie (Bewegungsaufzeichnung) behufs Wiedergabe in gleicher natürlicher Bewegung des Tones, also eine hörbare Kinematographie geschaffen.

Da die Aufnahme uno-actu[2]) geschehe und die endgültige Wiedergabe ebenfalls uno-actu erfolge, so sei es ein juristisches Unding, diese beiden Vorgänge nur deshalb, weil sie technisch teilweise verschieden sind, oder weil eine für die betreffende Sinneskategorie verschiedene Vortechnik nötig war, rechtlich verschieden zu behandeln. Vollends wäre dies nach Elsters Ansicht gesetzwidrig, weil ja das Gesetz das Filmurheberrecht ausdrücklich auf Verfahren ausdehne, die dem der Kinematographie ähnlich sind. Daß dies nur etwa deshalb hier nicht angenommen werden könne, weil nun einmal im Gesetzestext von „bildlicher" Wiedergabe die Rede sei, wäre nach Elsters Ansicht (a. a. O. p. 265) eine formalistische und dem Sinn der betreffenden Gesetzesbestimmungen geradezu widersprechende Auslegung ....

Des Näheren werden wir auf die Einheitstheorie in Kritik an den Ausführungen Elsters[3]) noch anderen Orts[4]) zurückkommen.

Zur Stützung der Einheitstheorie, die auch vorliegender Abhandlung zugrunde liegt, seien noch folgende grundsätzliche Ausführungen Caros[5]) nachgetragen:

Die schwerste Verkennung des Charakters des Tonfilms (TBf.) — vom U r h e b e r r e c h t aus gesehen — liege darin, ihn schlecht-

---

Werz (a. a. O.) richtig annimmt, in den verschiedenen wirtschaftlichen Interessen beider Gruppen. Auch Werz ist (a. a. O.) der Ansicht, daß für die juristische Betrachtung solche Unterschiede nicht bestehen. Auch der nachsynchronisierte Film sei Tonfilm (TBf.), wenn bei der Wiedergabe die Einheit von Bild und Ton erreicht werde.

[1]) Dieser schöpferischen Ansicht Elsters wird von Cahn-Speyer in Ufita, 2. Bd. (Jg. 1929), p. 497 ff., spez. p. 501 f., unseres Erachtens zu Unrecht widersprochen.

[2]) cf. dazu p. 28 mit Anm. 2—4 vorliegender Abhandlung.

[3]) cf. Elster in Ufita, 2. Bd. (Jg. 1929), p. 255 ff.

[4]) cf. p. 87 ff. dieser Abhandlung.

[5]) cf. Caro, „Die Welt des Urheberrechts und das Tonfilmproblem" in Ufita, 4. Bd. (Jg. 1931), p. 105 ff., spez. p. 134 ff.

hin in zwei gesonderte Elemente aufzulösen: in einen stummen Film und begleitende Töne, die durch ein der mechanischen Wiedergabe dienendes Instrument der Gemeinschaft der Aufnehmenden zugänglich gemacht werden. Diese Auflösung in zwei Elemente möge vielleicht vom technischen Standpunkt aus eine gewisse Berechtigung haben. Vom urheberrechtlichen Standpunkt aus sei sie grundsätzlich abzulehnen. Diese Auflösung sei hier ebenso unzulässig, wie es unzulässig sei, die Rundfunksendung deshalb als Vortrag im Sinne des Urheberrechts anzusprechen, weil die technisch-naturwissenschaftliche Analyse dessen, was beim Vortrag, und dessen, was bei der Sendung geschieht, diese beiden Geschehnisse vielleicht als durchaus gleichartig erscheinen lasse. Hierbei werde gerade dieses, das soziale Phänomen des Vortrags am stärksten kennzeichnende Moment übersehen: daß nämlich ein konstitutives Element des Vortrags der räumliche Zusammenschluß der Gemeinschaft der Aufnehmenden ist und daß hierdurch eine spezifische Art von Relation zwischen dem Träger des Werks und der Gemeinschaft der Aufnehmenden hergestellt werde, die bei der Sendung nicht vorhanden sei.

Ebenso werde auch bei jener Auflösung des Tonfilms (TBf.) in zwei Elemente das Wichtigste übersehen. Es handelt sich nach Caros[1]) zutreffender Ansicht hier nicht um ein zufälliges zeitliches Nebeneinander akustischer und optischer Vorgänge, dessen Auseinanderreißung das Wesentliche unberührt läßt. Wäre es so, dann würde sich, wie Caro (a. a. O.) richtig folgert, der Tonfilm (TBf.) seinem Wesen nach überhaupt nicht unterscheiden von einem stummen Film, bei dessen Vorführung eine — mehr oder weniger passende — Begleitmusik gespielt wird. Das Wesentliche des Tonfilms (TBf.) besteht, wie auch Caro zutreffend ausführt, gerade in der grundsätzlichen Unzerreißbarkeit des akustischen und des optischen Teils. Wenn es erlaubt sei, Hohes mit Niederem zu vergleichen, so dürfe, wie Caro (a. a. O.) richtig bemerkt, gesagt werden, daß hier gewissermaßen eine vom Menschen geschaffene, „prästabilierte Harmonie" vorhanden sei. Für die Gemeinschaft der Aufnehmenden sei dies, sagt Caro weiter, das wesentlich Neue des Tonfilms (TBf.), daß der Eindruck einer inneren Verbundenheit, einer inneren Zugeordnetheit von akustischen und optischen Elementen entsteht: Man glaube, den Geigenton zu hören, den im gleichen Augenblick (Synchronismus!) der im Bilde dargestellte Geigenspieler seinem Instrumente „entlockt", man glaube den Schmerzenslaut zu vernehmen, den im gleichen Augenblick der „auf der Leinwand zusammenbrechende" Mensch von sich gibt, man glaube, der im Bilde dargestellte Löwenrachen entlasse das Gebrüll, das im gleichen Augenblick ertönt, in welchem „der gewaltige Rachen zum Schrei sich öffnet".

[1]) cf. Caro a. a. O. p. 134 unten.

Diese Beispiele könnten leicht den Anschein erwecken, als werde es für wesentlich gehalten, daß gerade das die Töne hervorbringende Wesen auch optisch in Erscheinung tritt. Eine solche Annahme wäre, wie Caro (a. a. O. p. 135 Mitte) zutreffend ausführt, eine offensichtliche Verkennung des Wesentlichen. Entscheidend sei vielmehr, daß eine als akustisch-optische Einheit erlebbare und darzustellende Situation in ihrem akustisch-optischen „Eins-Sein" von der Gemeinschaft aufgenommen werden soll.

Zum Beweise der Richtigkeit seiner Ausführungen verweist Caro (a. a. O. p. 135) auf eine bekannte Szene aus einem französischen Ton-Bildfilm; dort findet ein vollkommen lautloses Handgemenge in der Nähe rangierender Eisenbahnzüge statt. Caro meint, daß vielleicht hier das tonfilmmäßig Wesentliche gerade dies sei: das Handgemenge so sichtbar und die Geräusche der Eisenbahn so hörbar zu machen, daß eine „akustisch-optische Stimmungseinheit" entsteht, deren zwei Komponenten, das lautlose, aber sichtbare Handgemenge und die hörbaren, aber optisch nicht in Erscheinung tretenden Eisenbahnzüge sind.

Man müsse folgendes genau beachten: Das akustische Moment und das optische Moment seien hier überall nicht zwei Geschehnisse, die (mehr oder weniger) zufällig, zeitlich zusammenfallen; sondern es seien zwei verschiedene Seiten eines und desselben Geschehnisses, das nur dann in seiner Ganzheit wahrgenommen wird, wenn in strengster Gleichzeitigkeit Optisches und Akustisches zur Darstellung gebracht werde[1]).

Der Tonfilm erzeugt, wie Caro (a. a. O. p. 135 am Ende) richtig feststellt, so eine Illusion, die dem stummen Film schlechthin fremd ist: Die Ganzheit eines Geschehens, das gesehen und gehört werden kann, werde so zur Darstellung gebracht, daß es — illusionär als Eines gesehen und gehört wird. Sei aber der Sinn des Tonfilms (TBf.) die Erzeugung einer solchen Synthese, so sei die vollkommene Auflösung dieser Synthese in ein optisches und ein akustisches Element nicht ein Erfassen des Sinnes des Tonfilms (TBf.), sondern das Zerstören dieses Sinnes. Der Tonfilm (TBf.) sei — um die Terminologie einer jüngeren philosophischen Richtung zu gebrauchen — nicht eine bloße „Undverbindung", eine Summe (aus einem optischen und einem akustischen Summanden), sondern er sei ein „Ganzes", das „mehr" ist als die Summe seiner Teile[2]).

---

[1]) Der Physiker werde vielleicht über diesen Begriff der Gleichzeitigkeit lächeln. Es handelt sich aber, wie Caro (a. a. O. Anm. 18 zu p. 135) zutreffend bemerkt, hier nicht um Gleichzeitigkeit im physikalischen, sondern um Gleichzeitigkeit im soziologischen Sinne.

[2]) cf. den bei Caro (a. a. O. p. 136 oben) zit. B. Wolfgang Köhler: „Die physischen Gestalten in Ruhe und in stationärem Zustand", p. IX ff., 41 ff. — Caro verweist (in Anm. 20 zu p. 136 a. a. O.) hierzu

Caro bemerkt abschließend (a. a. O. p. 137 oben), es müsse in dieser Skizze genügen, festzustellen, daß die durch den Tonfilm (TBf.) erzeugte Jllusion einer optisch-akustischen Ganzheit im oben angedeuteten Sinne etwas schlechthin Neues ist. Die Vorführung des im Tonfilm (TBf.) geschaffenen optisch-akustischen Gesamtwerks sei — als soziales Phänomen — etwas wesentlich anderes, als die Vorführung eines stummen Films und als die Leistung einer Schallplatte; die urheberrechtlich wesentliche Funktion des Tonfilms (TBf.'s) ist nach Caros zutreffender Ansicht (a. a. O. p. 137) verschieden von der urheberrechtlich wesentlichen Funktion des stummen Films, als auch der Schallplatte alten Stils. Gelingt es mit Hilfe der Schallplatte, die oben gekennzeichnete Synthese herzustellen, so leistet, wie Caro (a. a. O.) treffend bemerkt, die Schallplatte etwas wesentlich anderes, als vom Gesetzgeber im Jahre 1910 vorausgesehen und gemeint worden ist; diese Leistung der Schallplatte fällt daher grundsätzlich nicht unter die Sonderbestimmungen des Gesetzes (§§ 22, 22a LUG.) [1]).

Das akustische Element beim Tonfilm (TBf.) ist, wie Caro (a. a. O. p. 138) zutreffend feststellt, nur ein rechtlich unselbständiges Element in einer Wiedergabe, die als grundsätzlich unzerreißbare Einheit weder rein optisch noch rein akustisch ist. Diese Wiedergabe hebt ihrem Sinne nach die künstliche Zerreißung des einheitlichen Geschehens in einen optischen und in einen akustischen Teil auf, sie

---

insbesondere auch noch auf Heidegger: Sein und Zeit I, p. 243 f. — Das KG. habe in einem Versäumnisurteil vom 5. 1. 31 (31 U 1339. 30) angedeutet, daß es die von Caro in seiner Skizze „Die Welt des Urheberrechts usw." vertretene Auffassung vom Wesen des Tonfilms (TBf.'s) grundsätzlich billigt. An diesem Urteil hat Caro (wie er in Anm. 20 zu p. 136 a. a. O. erwähnt) mitgewirkt. — In der nach Fertigstellung dieser Skizze von Caro erschienenen Lieferung des Ergänzungsbandes zum Handwörterb. d. Rechtsw. werde von Elster — unter Zitierung weiteren Schrifttums — in Uebereinstimmung mit der von Caro in der Besprechung zu Wenzel Goldbaums „Tonfilmrecht" (Ufita, 3. Bd., Jg. 1930, p. 114 f.) und in der obigen Skizze vertretenen Auffassung erklärt: „So genau man auch die Einzelheiten des rechtlichen Vorgangs zu prüfen hat, so muß doch ausschlaggebend für die Beurteilung bleiben: die „soziologische Funktion" (Caro) des Tonbildfilms und die Einheitlichkeit des Vorgangs (Goldbaum), nicht jedoch die technische Verschiedenheit ... (p. 151).

„... Das Wesentliche bleibt, trotz verschiedenartiger Technik die Erzielung der Wirkung des Synchronismus. Es liegt also im juristischen Ergebnis nicht vor: stummer Film plus Musik oder Sprechmaschine (was man schon vor der Tonbilderfindung haben konnte und bis zu einem gewissen Grade schon erzielt hatte), sondern ein einheitliches Gebilde" (p. 150).

[1]) cf. des Näheren über diese Frage Caro a. a. O. p. 105 ff., spez. p. 137 f.

stellt, wie Caro (a. a. O.) es mit äußerster Prägnanz ausdrückt, nicht das Gebrüll eines Löwen und das Bild eines Löwen, sondern einen brüllenden Löwen dar. Und so sei deutlich, daß — in rechtlich-sinnvoller Weise — überhaupt nicht mehr von mechanischer Wiedergabe im Sinne des Gesetzes, d. h. von einer Wiedergabe akustischen Gehalts gesprochen werden kann.

Hier ist nach Caros durchaus zustimmungswürdiger Ansicht der zentrale Punkt ... Es müsse gefragt werden, was der Tonfilm (TBf.) Neues für die Gemeinschaft der Aufnehmenden (gleichgültig, mit welchen technischen Mitteln) leiste, und die Antwort müsse lauten: Der Tonfilm (TBf.) hat die Funktion, die Illusion eines akustisch-optischen Ganzen zu erzeugen. Dies hebe ihn ab vom stummen Film und von der Schallplatte alten Stils. Wieder sei einem neuen Gemeinschaftserlebnis die Grundlage bereitet. Eine neue Form des Zugänglichmachens von Werken sei geschaffen. Eine neue Art von Werken trete in Erscheinung. Die Welt der sozialen Phänomene sei um ein neues Phänomen bereichert ...

d) Die Theorie der wesensgerechten Tonbildwiedergabe von Hoffmann.

Außerhalb der oben entwickelten drei Theorien steht die von Willy Hoffmann, von Roeber[1]) als „Theorie der wesensgerechten Tonbildwiedergabe“[2]) bezeichnet. Nach letzterer Theorie wird die Bestimmung des rechtlichen Wesens des Tonbildes durch Zurückgehen auf das tonbildmäßig wiedergegebene Werk im Einzelfalle gewonnen; soweit dieses Werk zur Kategorie der urheberrechtlich geschützten Werke gehört, muß es nach den Anforderungen der Hoffmannschen Theorie immer so beschaffen sein, daß bei ihm eine „wesensgerechte“ Wiedergabe synchronistischer, optischer und akustischer Vorgänge möglich ist. Unter diese Gruppe fallen also literarisch-dramatische und musikalisch-dramatische Werke. Wie Roeber[3]) treffend feststellt, reicht für letztere Theorie also nicht schon die Tatsache der synchronistischen Verbindung von optischen und akustischen Vorgängen aus, um das rechtliche Wesen des Tonbildes zu bestimmen. Vielmehr muß, wie oben erwähnt, das zugrunde liegende tonbildmäßig wiedergegebene Werk für eine „wesensgerechte“ Wiedergabe optischer und akustischer Vorgänge geeignet sein. Roeber (a. a. O.) bemerkt noch richtig, daß die Theorie von

[1]) cf. Roeber in Ufita, 4. Bd. (Jg. 1931), p. 270 ff., spez. p. 272 Abs. 4.

[2]) cf. Hoffmann: „Bildfunk, Tonfilm und Tonbild“ in JW., 58. Jg. 1929, H. 17, p. 1179 ff.; „Ueber den Tonfilm“ in GRUR., 34. Jg., 1929, p. 1003 ff.; „Das Recht des Tonbildes“ in BBBl., 96. Jg. (1929), Nr. 46, p. 201 f.

[3]) cf. Roeber in Ufita, 4. Bd. (Jg. 1931), p. 270 ff., spez. p. 272/273.

Hoffmann der Elsterschen Einheitstheorie am nächsten stehe; sie betone sogar von ihrem zwar methodisch anders gewonnenen Standpunkt aus fast noch entschiedener als die Einheitstheorie den Einheitscharakter des Tonbildes im Rechtssinne.

Da die Theorie der wesensgerechten Tonbildwiedergabe von Hoffmann im Gegensatz zu den drei anderen Theorien als einzige das technische Kriterium nicht kennt, scheidet sie für die uns hier beschäftigende Frage der Bestimmung des rechtlich Wesentlichen im technischen Vorgange aus.

Mit diesen Darlegungen und Zitaten glauben wir, die durchschlagende Richtigkeit der Einheitstheorie und ihre Bedeutung für das Tonfilm-Urheberrecht bewiesen zu haben.

3. Kapitel.

DIE ERGEBNISSE DER RECHTLICHEN WESENSBESTIMMUNG.

Auf Grund der Untersuchung des technischen Vorganges kommen die oben entwickelten Theorien zu folgenden Ergebnissen:

a) Die Verfahrens- und die Wirkungstheorie gelangen beide zu einer Verneinung eines einheitlichen Rechtsbegriffes des Tonbildes.

Der Verzicht der Verfahrenstheorie auf diesen einheitlichen Rechtsbegriff liegt darin begründet, daß sie zunächst das Schallplattenverfahren von vornherein aus demselben ausscheidet. Sie beschränkt somit den Rechtsbegriff des Ton-Bildfilms auf die übrigen Verfahrensarten:

Erstens Filmband, dessen Randzacken usw. von einem Mikrophon durch Stift usw. abgetastet werden.

Zweitens (eigentlicher) Lichttonfilm.

Drittens elektromagnetische Aufzeichnung.

Aber auch für diese Verfahrensarten wird, wie Roeber[1]) zutreffend ausführt, der Rechtsbegriff nicht einheitlich gefaßt. Es werde zwar für alle diese Verfahrensarten festgestellt, daß es sich hinsichtlich der Tonaufzeichnung um eine Vervielfältigung, hinsichtlich der Tonwiedergabe um eine Aufführung des in das Tonbild aufgenommenen Werkes handelt. Diese Feststellung ist aber, wie Roeber (a. a. O.) mit vollem Recht betont, etwas gänzlich anderes als ein Rechtsbegriff des Tonbildes. Vielmehr ist hier der technische Vorgang der Aufnahme und der Wiedergabe bezüglich der akustischen Vorgänge aufgespalten in eine rechtliche Zweiheit. Dabei bleibt, wie Roeber (a. a. O.) noch hinzusetzt, die Frage offen, inwieweit diese Trennung auch eine solche zwischen optischen und akustischen Vorgängen bedeutet.

[1]) cf. Roeber, „Zur Methode der rechtlichen Behandlung des Tonfilms" in Ufita, 4. Bd. (Jg. 1931), p. 270 ff., spez. p. 286 ff.

Selbst wenn man annehme, daß diese letztere Trennung nicht gemeint ist, so stehen doch das Recht zur Vervielfältigung und das Recht zur Aufführung des Tonkunstwerks getrennt nebeneinander (Roeber a. a. O.)[1]).

Die Möglichkeit einer Vermittlung zwischen Vervielfältigung und Aufführung (Vorführung) in einem oberen Rechtsbegriff, nämlich in dem des Filmrechts, wäre, wie Roeber (a. a. O. spez. p. 287 oben) des weiteren ausführt, an sich gegeben auf der Grundlage des Lichttonverfahrens, das nach Goldbaums Theorie ja den „eigentlichen" Tonfilm (TBf.) darstellt[2]). Aber auch hier schreitet Goldbaum, wie Roeber (a. a. O.) zu Recht feststellt, nicht bis zu einem rechtlichen Einheitsbegriff fort, vielmehr läßt er die kinematographische Wiedergabe als die hier vorliegende Art der Vervielfältigung rechtlich getrennt von der Aufführung des akustischen Films (besser Filmteils), der nach Goldbaums Ansicht durch die Bestimmungen des § 15 a KSchG. nicht miterfaßt wird, weil diese nur für den optischen Film Geltung hätten[3]).

Dadurch wird, wie Roeber (a. a. O. p. 287) abschließend festgestellt, auch dort, wo die Wesensbestimmung des („eigentlichen")

---

[1]) Roebers Ansicht wird geteilt von Elster in Ufita, 2. Bd. (Jg. 1929), p. 255 ff., spez. p. 259 Abs. 1 („Tonbild und Bildfunk ...."): „... Dem Kundigen des Urheberrechts braucht nicht gesagt zu werden, daß die Klassifizierung nicht gleichgültig ist und daß mit der bloßen Feststellung einer „Vervielfältigung" nur etwas sehr allgemeines gesagt wäre."

Auch der bei Roeber (a. a. O. Anm. 28 zu p. 286) zitierte Blum in GRUR., 35. Jg. (1930), Nr. 2, p. 141 ff., spez. p. 142, und Nr. 5, p. 504 ff., spez. p. 504, will den Tonfilm (TBf.) nur als allgemeine Vervielfältigung gelten lassen („... also weder als solche für mechanische Wiedergabe, noch als solche durch Kinematographie").

[2]) cf. Goldbaum, Tonfilmrecht (Stilke), 1929, p. 17 ff. zu d).

[3]) cf. die bei Roeber Anm. 29 zu p. 287 a. a. O. zit. Stelle aus Goldbaum, Tonfilmrecht (Stilke), 1929, p. 25: „... In die Vorschriften für die Kinematographie läßt sich der Tonfilm (TBf.) insoweit nicht einspannen, als die Wiedergabe eines Films „Vorführung" ist. „Vorführung" kann man nur für den optischen Film (besser: Filmteil) anwenden, nicht für den akustischen Film (Filmteil). Die Erstreckung des § 15 a des Kunstschutzgesetzes (!) auf den Tonfilm (TBf.) ist nach dem strengen Wortlaut dieser Vorschrift nicht möglich."

Roeber weist in der oben zitierten Anmerkung zutreffend darauf hin, daß Goldbaum in seinen früheren Arbeiten über das Tonfilmrecht anderer (richtigerer!) Ansicht war; cf. für die Richtigkeit von Roebers Feststellung: Gema-Nachrichten 9, 7: „Man könnte also sehr wohl die gesprochenen Dialoge und Monologe, das Rauschen des Windes usw. als Aufführung bezeichnen, umsomehr, als § 15 a des KSchG.'s von der Anordnung des Bühnenvorganges spricht. Da aber

Tonfilmes (TBf.)[1]) die Zuordnung zum Filmrecht ermöglicht, auf eine einheitliche rechtliche Behandlung des Tonbildes von Goldbaum als Vertreter der Verfahrenstheorie verzichtet.

Es leuchtet ein, daß die Wirkungstheorie aus der Feststellung der urheberrechtlichen Wesensverschiedenheit von Tonteil (Instrumentenrecht und Bildteil (Filmrecht) des Ton-Bildfilms zu einer Verneinung des einheitlichen Rechtsbegriffs logischerweise gelangen muß. Diese Theorie kennt nicht den Begriff des Synchronismus, durch den der Ton-Bildfilm als eine „Ton-Bild-Einheit" entsteht[2]). Nach dieser Theorie handelt es sich beim Tonbild um eine lockere Verbindung von optischen und akustischen Vorgängen, die nicht stärker ist als auf anderen Gebieten (Oper)[3]).

Den schärfsten Gegensatz sowohl zur Verfahrenstheorie als auch zur Wirkungstheorie bildet die Einheitstheorie, die mit vollem Recht den Synchronismus von Bild und Ton als das technisch wesentliche und daher auch als das rechtlich-relevante Moment ansieht.

Die Einheitstheorie sieht zutreffend in der Aufnahme sowohl der akustischen als auch der optischen Vorgänge eine „Filmung", die sich als Vervielfältigung der Aufführung im Filmatelier darstellt. Ebenso ist die endgültige Wiedergabe im Kinotheater einheitlich für die optischen und akustischen Vorgänge, ein dem F i l m recht unterstehender Vorgang. In schärfstem Gegensatz zu der (auch u. E.)

---

diese Aufführung eine mechanisierte ist, so ist sie eine Vorführung, eine akustisch-filmische Wiedergabe.

cf. ferner Goldbaum, Kom. zur Rev.Bern.Ü., p. 75 (ebenfalls zit. bei Roeber Anm. 29 zu p. 287 a. a. O.): „.... Ergebnis: Die Abrollung eines Tonfilms (TBf.) ist eine kinematographische Vorführung im Sinne des Art. 14 Abs. I."

cf. über diesen Wiederspruch und seine praktische Bedeutung des Näheren Roeber in Ufita, 4. Bd. (Jg. 1931), p. 55 ff., spez. p. 56; cf. auch den bei Roeber Anm. 29 zu p. 287 a. a. O. zit. Elster in Ufita, 2. Bd. (Jg. 1929), p. 255 ff., spez. p. 261 Note 6 (nicht, wie bei Roeber a. a. O. verdruckt „Note 63"), der sich zur Stützung seiner Auffassung, daß es sich um die „Vorführung der Vervielfältigung einer Aufführung" handelt, auf Goldbaum und sein oben angeführtes Zitat aus den Gema-Nachrichten beruft: („.... g l e i c h e r Ansicht ist Goldbaum".)

[1]) Allerdings, wie Roeber (a. a. O.) richtig feststellt, beschränkt auf das Lichttonverfahren, vielleicht noch für das Reliefverfahren geeignet, hingegen in jedem Falle schon durch eine solche Begrenzung ungeeignet geworden für eine Wesensbestimmung „des" Tonbildes.

[2]) cf. Roeber a. a. O. p. 287.

[3]) cf. Cahn-Speyer in GRUR., 34. Jg. (1929), p. 543 ff., spez. p. 551: „.... Die körperliche Vereinigung von Werken der Literatur und der Tonkunst hat schon bisher .... jede Partitur eines mit Worten verbundenen Werkes der Tonkunst gebildet. Die körperliche

völlig verfehlten Trennung zwischen „Aufführung" des Tonteils und „Vorführung" des Bildteils des einheitlichen Ton-Bildfilms sieht die Einheitstheorie im Wiedergabevorgang eine einheitliche filmische Vorführung der Wiedergabe einer Aufführung. So können für die Einheitstheorie die Bestimmungen des § 15 a KUG. gelten, wobei allerdings zu bedenken ist, daß dort nur von bildlicher Wiedergabe der dargestellten Handlung die Rede ist[1]).

b) Verfahrens- und Einheitstheorie treffen zusammen in der Ablehnung der Bestimmungen des Instrumentenrechts.

Das Schallplattenverfahren als ein Verfahren, das mit Schallplatten arbeitet und, sofern man mit Goldbaum den Gesamtwerkcharakter beim Plattentonfilm verneint[2]), den Zwangslizenzbestimmungen der §§ 22 ff. untersteht, wird von der Verfahrentheorie — wie oben dargelegt — aus den Begriff des Tonbildes einfach eliminiert.

Aber auch dort, wo es sich um die rechtliche Bestimmung der übrigen Verfahrensarten handelt (Reliefverfahren, Lichttonfilm, elektromagnetische Aufzeichnung), tritt, wie Roeber zutreffend hervorhebt,

---

Vereinigung ist kein Beweis der inneren Zusammengehörigkeit, des untrennbar Aneinander-Gebundenseins. Es läßt sich a priori nicht sagen, daß der musikalische Teil eines Ton-Bild-Films nicht auch für sich bestehen könnte, oder daß nicht zu dem Bildfilm auch eine andere als die vorliegende Musik mit gleichwertigem künstlerischen Ergebnis hätte geschrieben werden können. Man braucht vergleichsweise nur daran zu denken, wie viele Gedichte von einer ganzen Anzahl von Komponisten vertont worden sind, manche von mehreren unserer größten Meister. Es ist auch ohne weiteres möglich, einen Ton-Bild-Film ohne Benutzung eines Projektionsapparates ablaufen zu lassen, so daß der Tonfilm hörbar wird, während der Bildfilm unsichtbar bleibt." Im letzten Satz Cahn-Speyers liegt u. E. die schwerste Verkennung vom Wesen des Tonbildes. Was in dem von Cahn-Speyer (a. a. O.) gedachten Falle hörbar wird, ist ein für sich allein völlig unverständliches Tongewirre. cf. auch Cahn-Speyer in Ufita, 2. Bd. (Jg. 1929), p. 497 ff., spez. p. 505 Abs. 1: „.... Es ist ohne Zweifel eine Einheitlichkeit nicht geringerer Ordnung, wenn dem Schriftsteller und dem Komponisten das Urheberrecht in jedem Falle erhalten bleibt, auch bei der Verbindung seines Werkes mit dem Bildfilm, und lediglich das Urheberrecht am Bildfilm Problem des Filmurheberrechts bleibt. Die Schwierigkeiten würden keine größeren sein als gegenwärtig bei einer Oper, Operette usw. ...." (?)

[1]) cf. bezüglich dieser Bedenken unsere Ausführungen auf p. 87 ff. dieser Abhandlung.

[2]) Was sich aber u. E. ebenfalls als eine schwere Verkennung des Charakters des Tonbildes darstellt, da ein mittels Schallplattenverfahrens hergestellter Ton-Bildfilm rechtlich nicht anders beurteilt werden darf als ein mittels Abtastverfahrens, Lichttonverfahrens oder elektromagnetischen Verfahrens hergestelltes Ton-Bildwerk.

bei der Verfahrenstheorie immer wieder der aufs schärfste betonte Gegensatz zwischen dem Tonfilm (TBf.) einerseits und den mechanischen Instrumenten anderseits hervor. Durch den Verzicht auf einen einheitlichen Rechtsbegriff des Tonbildes und die Charakterisierung der Tonaufzeichnung als Vervielfältigung und der Tonwiedergabe als „Aufführung" verwischt aber Goldbaum, wie Roeber (a. a. O.) zu Recht hervorhebt, wieder den Gegensatz zwischen Tonbild und mechanischen Instrumenten. Handelt es sich doch auch bei den mechanischen Instrumenten um eine Vervielfältigung und Aufführung des Musikstückes. Wie Roeber (a. a. O.) scharfsinnig betont, sind also in Wirklichkeit gerade dort in einem allgemeinen Begriff, der kein Rechtsbegriff des Tonbildes ist, von Goldbaum als Vertreter der Verfahrenstheorie Gleichheiten gesetzt, wo der Wesensunterschied zwischen den mechanischen Instrumenten und dem Tonbild hervortreten sollte.

Der Gegensatz der Einheitstheorie gegenüber dem Instrumentenrecht (§§ 2 Abs. 2, 12 Abs. 2 Ziff. 5, 22, 22 a LUG.) liegt einmal begründet in der Auffassung dieser Theorie vom Tonbild, das sich begrifflich als synchronistische Ton-Bild-Einheit darstellt, zum anderen auch hinsichtlich der Stellung dieser Theorie zum Tonfilm. Sofern der Lichttonfilm, d. h. der kinematographisch aufgenommene und auf dem Filmstreifen mittels „Dichteschrift" fixierte Ton synchronistisch mit dem Bildstreifen verbunden ist[1]), sofern er also den Tonteil des einheitlichen Ton-Bildfilms darstellt, gilt er nach dieser Theorie mit Recht als Film, da das Tonkunstwerk als solches untergegangen ist im Filmwerk. Wo diese synchronistische Verbindung hingegen nicht vorliegt, d. h. wo der Ton ohne Verbindung mit Bildlichem lediglich durch das Lichttonverfahren fixiert ist — ähnlich wie früher Werke der Tonkunst oder Sprachwerke in Verbindung miteinander oder allein durch die Schallplatte fixiert wurden —, handelt es sich nach dieser Theorie um einen reinen Tonfilm, nicht um den Tonteil des („einheitlichen") Tonbildfilms, für welchen „Tonfilm" mithin auch nicht der Begriff des Tonbildes gilt.

Deshalb kann ein solcher Tonfilm logischerweise, wie Elster zutreffend ausführt, auch nach der Einheitstheorie unter die Bestimmungen des Instrumentenrechts, besonders auch unter dessen Zwangslizenzbestimmungen fallen (§§ 22 ff. LUG.)[2]). Ja, die Zuordnung des

---

[1]) „In diesem Falle ist der Ton mit 30 cm Versetzung neben dem Bild kopiert — und die den Ton abnehmende Einrichtung liegt in derselben Entfernung hinter dem Bildfenster." cf. Dr. Richard Schmidt, „Photographische Probleme der Dichteschrift" in Filmtechnik, 5. Jg., 1929, H. 9 (Der Tonfilm, 1. Sonderheft), p. 194 ff.

[2]) cf. Elster in Ufita, 2. Bd. (Jg. 1929), p. 255 ff., spez. p. 259 oben. Derselbe in Handwörterb. d. Rechtsw., Ergänzungsband, p. 150.

nicht synchron mit dem Bildfilm verbundenen „Tonfilms" zum Instrumentenrecht ist, wie Roeber (a. a. O. p. 289 oben) zutreffend folgert, geradezu die Konsequenz der Auffassung vom synchronistischen Einheitscharakter des Tonbildes und nicht — wie bei der Verfahrenstheorie bezüglich des Schallplattenverfahrens — ein in der Theorie selbst liegender Widerspruch. Roeber (a. a. O.) hat also Recht, wenn er bemerkt, daß Cahn-Speyer[1]) nur sehr wenig mit der Feststellung gewinne, daß auch Elster (a. a. O.) die Bestimmungen des Instrumentenrechts für den Tonfilm gelten läßt. Denn, wie Roeber (a. a. O.) zutreffend betont, bildet gerade der nicht synchron mit dem Bildfilm verbundene „Tonfilm"[2]) den schärfsten Gegensatz zum Tonteil des Ton-Bildfilms und damit des Tonbildes als der synchronistischen Ton-Bild-Einheit. In der Betonung dieses Gegensatzes kommt der Unterschied zwischen Instrumentenrecht auf der einen, und Filmrecht auf der anderen Seite klar und scharf zum Ausdruck[3]).

Der gemeinsame Gegensatz zur Verfahrens- und Einheitstheorie, welche beide die Anwendung der Bestimmungen des Instrumentenrechts auf das Tonbild ablehnen, liegt begründet in der Wirkungstheorie. Diese nimmt, wie Roeber (a. a. O. p. 289 Abs. 1) richtig bemerkt, die Bestimmungen des Instrumentenrechts nicht für das Tonbild („Ton-Bild-Film") in Anspruch, sondern nur für den Tonfilm. Von ihrem, u. E. zwar irrigen Standpunkt aus, der eine getrennte Behandlung der optischen und der akustischen Vorgänge für zutreffend erachtet, tut sie dies völlig konsequent. Es wird also nicht das Tonbild, sondern der Tonfilm den Bestimmungen des Instrumentenrechts zugeordnet, während für den Bildfilm, wie früher für

---

[1]) cf. Cahn-Speyer in Ufita, 2. Bd. (Jg. 1929), p. 497 ff., spez. p. 499 Abs. 1.

[2]) Diese Bezeichnung ist an sich schon irreführend, da sie zu Verwechslungen mit dem Ton-Bildfilm führen kann; richtiger wäre statt dessen etwa der Ausdruck Licht-Tonwerk, worunter wir ein Tonkunstwerk zu verstehen hätten, das ohne Bildteil lediglich durch das Lichttonverfahren fixiert worden ist.

[3]) cf. Cahn-Speyer in Ufita, 2. Bd. (Jg. 1929), p. 497 ff., spez. p. 501. Roeber weist in Anm. 32 zu p. 289 a. a. O. darauf hin, daß Elster einmal von den „Mißdeutungen" seiner Darlegungen durch Cahn-Speyer spricht (allerdings in einer anderen Verbindung); cf. Cahn-Speyer in Ufita, 3. Bd. (Jg. 1930), p. 371 ff., spez. p. 380 f. N. 11. Roeber ist in der oben erwähnten Anm. 32 zu p. 289 (a. a. O.) wohl mit Recht der Meinung, daß es sich in dem oben (p. 40 f. letzt. Abs. dieser Abhandlung) behandelten Falle zweifellos auch um eine solche „Mißdeutung" der Ansicht Elsters durch Cahn-Speyer handelt. Roeber weist dann (Anm. 32 zu p. 289 a. a. O.) treffend darauf hin, daß gerade in den Auseinandersetzungen über den Rechtscharakter des Tonfilms (Tonbildes) Mißdeutungen eine Rolle spielen können; zum

den stummen Film, die Bestimmungen des Filmrechts zu gelten haben[1]). Das Tonbild wird durch diese Theorie also in eine rechtliche Zweiheit aufgespalten. Es ist nun für die Wirkungstheorie ein Erfordernis, für das Tonbild einen Oberbegriff zu gewinnen, der sowohl für die mechanische als auch für die kinematographische Wiedergabe gilt. Cahn-Speyer[2]) schlägt deshalb vor, zwischen einer „mechanischen Wiedergabe für das Gehör" und einer „mechanischen Wiedergabe für das Auge" zu unterscheiden, welche beiden Begriffe dann in dem gemeinsamen Oberbegriff der „mechanischen Wiedergabe" zusammenzufassen wären. (Wie Cahn-Speyer[3]) dann an anderer Stelle näher erläutert, soll dieser gemeinsame Oberbegriff nicht etwa den Begriff der Vervielfältigung ersetzen, sondern „.... mit noch anderen Bestandteilen des UR. zusammen erst den Begriff „Vervielfältigung" als einen Oberbegriff höherer Ordnung .... ergeben ....", oder, wie Roeber (a. a. O. p. 290 oben) es ausdrückt, nur einen Teilkomplex in dem Begriff der Vervielfältigung bilden. Roeber (a. a. O.) bemerkt zu dieser vorgeschlagenen Regelung zutreffend, daß dadurch zwar ein Oberbegriff, nämlich der der mechanischen Wiedergabe für die optischen und die akustischen Vorgänge geschaffen wäre. Dieser Oberbegriff wäre aber nicht abgeleitet aus der Natur des Tonbildes. Er wäre vielmehr nach Roebers zutreffender Meinung das Ergebnis einer begrifflichen Konstruktion und trüge als solches mehr oder weniger den Charakter des Künstlichen.

c) Wirkungs- und Einheitstheorie stimmen überein in der Ablehnung der Verfahrensunterschiede für die rechtliche Wesensbestimmung des Tonbildes.

Wie Roeber (a. a. O. p. 290 zu 3. Abs. 2) zutreffend ausführt, kann die Wirkungstheorie mit dem Verwendungszweck als Kriterium ein nach dem Plattenverfahren hergestelltes Tonbild rechtlich nicht

---

Beweise dessen führt Roeber den von Cahn-Speyer selbst in Ufita, 2. Bd. (Jg. 1929), p. 497 ff., spez. p. 499 Anm. 5 zit. Fall an.

Hoffmann (in GRUR., 34. Jg., 1929, p. 1003 ff., spez. p. 1005) ist mit Elster (in Ufita, 2. Bd., Jg. 1929, p. 255 ff.) der Meinung, daß de lege lata die Zwangslizenzbestimmungen der §§ 22 ff. LUG. auf den Ton-Bildfilm nicht anzuwenden sind. Im Gegensatz sowohl zu Elster (a. a. O.) als auch zu Cahn-Speyer (der in GRUR., 34. Jg., 1929, p. 543 ff., die Anwendung der §§ 22 ff. LUG. zwar mit Bedauern nach geltendem Recht für unvermeidlich hält) ist Hoffmann (a. a. O.) der Meinung, daß de lege ferenda der Ton-Bildfilm den Zwangslizenzbestimmungen der §§ 22 ff. LUG. unterstellt werden solle.

[1]) cf. auch Rudloff in Ufita, 3. Bd. (1930), der mit Cahn-Speyer zu dem gleichen Ergebnis kommt.

[2]) cf. Cahn-Speyer in GRUR., 34. Jg., 1929, p. 543 ff.

[3]) cf. Cahn-Speyer, „Nachwort zu Hoffmanns: Ueber den Tonfilm" in GRUR., 34. Jg., 1929, p. 1006 f.

anders beurteilen, als ein nach anderen Verfahrensarten, z. B. dem Reliefverfahren, dem Lichttonverfahren oder der elektromagnetischen Aufzeichnung hergestelltes Tonbild. Denn der Verwendungszweck sei hier wie da für den Träger der akustischen Vorgänge der gleiche: Bestimmung zur akustischen Wiedergabe und damit Wirkung auf das Gehör. Wie Roeber nochmals richtig feststellt, liegt für die Wirkungstheorie der Gegensatz der rechtlichen Behandlung in einer ganz anderen Ebene, nämlich in der Wesensverschiedenheit zwischen Tonfilm und Bildfilm.

Eine rechtliche Wertung der Verfahrensunterschiede wird von der Einheitstheorie mit ihrer Verweisung in das Stadium der Vortechnik abgelehnt[1]). Nach Elsters Meinung gehören diese Verfahrensunterschiede auch dort zur Vortechnik, wo sie für die rechtliche Bestimmung des technischen Vorganges von Bedeutung sein könnten: beim Vorgang der Aufnahme, von dem aus, wie Roeber (a. a. O. p. 290 zu 3. Abs. 3) zutreffend bemerkt, auch die Wiedergabe ihre rechtliche Bestimmung erhält. Roeber meint (a. a. O.), daß dieser Vorgang dadurch zu einem filmischen Vorgang wird, daß der Filmstreifen die Funktion eines Vermittlers zwischen Ton und Bild für die Wiedergabe hat; so bleibe, da sich bei sämtlichen Verfahrensarten ein Filmstreifen vorfinde, der Unterschied im technischen Verfahren rechtlich bedeutungslos.

Die Verfahrenstheorie steht im Gegensatz zur Wirkungs- und Einheitstheorie. Sie gelangt, wie Roeber (a. a. O. Abs. 4. zu 3. von p. 290) feststellt, nach Eliminierung des Plattenverfahrens aus dem Rechtsbegriff des Tonbildes zu einer Parallelisierung der Verfahrensarten nach unterschiedlichen Gruppenmerkmalen.

d) In der Ablehnung der rechtlichen Trennung der optischen und der akustischen Vorgänge ist nach Roebers[2]) durchaus zutreffender Meinung die einzig konsequente: die Einheitstheorie[3]). Wie Roeber (a. a. O.) zu dieser Feststellung ergänzend hinzufügt, finden sich allerdings gewisse Ansätze zur Ablehnung einer solchen Trennung auch bei der Verfahrenstheorie. Dadurch aber, daß die Verfahrenstheorie diese „Aufführung" des akustischen Films und „Vorführung" des optischen Films rechtlich voneinander unterscheide, übernehme sie s e l b s t das Prinzip der Trennung beider Arten von Vorgängen.

Die Einheitstheorie lehnt, wie oben des weiteren dargelegt, die Trennung der optischen und der akustischen Vorgänge aus Gründen

---

[1]) cf. Elster in Ufita, 2. Bd. (Jg. 1929), p. 255 ff., spez. p. 266.
[2]) cf. Roeber in Ufita, 4. Bd. (Jg. 1931), p. 270 ff., spez. p. 290 f. zu 4.
[3]) cf. über die Bedeutung des Einheitscharakters von Ton und Bild in der Theorie von Willy Hoffmann, die Ausführungen von Roeber in Ufita, 4. Bd. (Jg. 1931), p. 270 ff., spez. p. 299.

des synchronistischen Einheitscharakters des Tonbildes ab. Roeber[1]) bemerkt im Anschluß an diese Ablehnung, daß die Einheitstheorie, die das Ergebnis der rechtlichen Trennung der optischen und der akustischen Vorgänge nicht anerkennt, da Methode und Ergebnis der Untersuchung engstens verknüpft sind, auch nicht die Methode einer getrennten Behandlung von Ton und Bild als richtig anerkennen könne. Vielmehr sehe sie gerade in der Wahl dieser Methode den irrigen Ausgangspunkt für die rechtliche Klassifizierung des Tonbildes, während umgekehrt die Wirkungstheorie es ablehne, von einer Einheit auszugehen, deren Existenz erst durch die Untersuchung nachgewiesen werden soll.

Man gewinne also, je nachdem welches Ergebnis als ordnendes Prinzip herausgestellt wird, eine sehr verschiedenartige Gruppierung der einzelnen Lehrmeinungen.

Zweiter Abschnitt.

DAS URHEBERRECHT UND URHEBERVERTRAGSRECHT DES TON-BILDFILMS.

1. Kapitel.

DER GEGENSTAND DES URHEBERRECHTLICHEN SCHUTZES.

Durch das Gesetz vom 22. Mai 1910 zur Ausführung der revidierten Berner Uebereinkunft zum Schutze von Werken der Literatur und Kunst vom 13. November 1908[2]), das in Art. I Aenderungen des LUG., im Art. III Aenderungen des KUG. enthält, ist das Filmrecht zum ersten Male reichtgesetzlich geregelt worden. Besonders infolge der in der Zwischenzeit rastlos vorwärtsschreitenden Entwicklung und Vervollkommnung der Filmtechnik ist die Filmindustrie zu einem so großen volkswirtschaftlichen Machtfaktor geworden, daß es für den Gesetzgeber notwendig erschien, die gesetzlichen Bestimmungen des Filmrechts grundlegend neu zu ordnen. Dabei ist es seine Aufgabe gewesen, nicht nur zu den zahlreichen Streitfragen des geltenden Rechts Stellung zu nehmen, wie zur Frage nach dem urheberrechtlichen Schutz des Films, sowie besonders nach dem Träger des Urheberrechts, und die auf der Romkonferenz vom 2. Juni 1928 beschlossene Aenderung der Berner Uebereinkunft zum Schutze von Werken der Literatur und Kunst zu berücksichtigen[3]). Er hat vor

[1]) cf. Roeber a. a. O. p. 270 ff., spez. p. 291 Abs. 1.
[2]) RGBl. 1910, p. 793.
[3]) cf. Klauer, „Der deutsche Entwurf eines neuen Urheberrechtsgesetzes im Lichte der Berner Verbandsübereinkunft" in JW., 1932, p. 2230 f. Derselbe: „Der Stand der Urheberrechtsreform" in GRUR.

allem das bisher gesetzlich nicht geregelte Tonfilmrecht in die allgemeinen urheberrechtlichen Vorschriften einzuarbeiten gehabt.

Die Begründung zum vorliegenden amtlichen Entwurf eines Gesetzes über das Urheberrecht an Werken der Literatur, der Kunst und der Photographie vom Jahre 1932 (Veröffentlicht durch das Reichsjustizministerium) führt zur letzteren Frage aus[1]), daß unter Werken der Kinematographie dem Wortsinne nach nur Lichtbildreihen zu verstehen seien, die Bewegungsvorgänge zur visuellen Darstellung bringen. Zur Zeit des Gesetzes vom 22. Mai 1910 hätten nur solche kinematographischen Werke eine Rolle gespielt. Die Entwicklung der Technik habe es ermöglicht, Vorrichtungen zu schaffen, womit Vorgänge nicht nur, soweit sie sichtbar, sondern auch soweit sie hörbar sind, festgehalten und auch wieder gleichzeitig für Auge und Ohr wahrnehmbar gemacht werden könnten. Zum „stummen Film" sei der „Tonfilm" getreten, der den stummen Film allmählich zu verdrängen scheine. Der Ausdruck „Tonfilm" umfasse nach dem herrschenden Sprachgebrauch alle Arten der Verbindung von photographischen Laufbildern (Bildfilmen) mit Vorrichtungen zur gleichzeitigen Wiedergabe von Geräuschen, Worten und Tönen, die den auf dem Bildfilm optisch festgehaltenen Vorgängen zugehören. Dabei sei es gleichgültig, mit welchen technischen Mitteln die gleichzeitige Wiedergabe bewirkt werde und ob ihre gleichzeitige oder zeitlich auseinanderliegende Aufnahmen der akustischen und optischen Vorgänge entsprechen.

Fragen wir nun nach dem urheberrechtlichen Schutz des Tonfilms (TBf.), so stellt der Entwurf im § 2 Abs. 2, I. Ziff. 4, zunächst fest, daß Werke der Kinematographie, gleichviel ob sie die den Gegenstand des Werkes bildenden Handlungen und Vorgänge allein für das Gesicht oder gleichzeitig für Gesicht und Gehör wiedergeben, unter bestimmten Voraussetzungen als Werke der Literatur anzusehen sind[2]). Wie jedes Werk der Literatur und Kunst, genießt der Film

37. Jg., 1932, Nr. 6, p. 639 ff. Die Reichsregierung ist durch Bekanntmachung vom 31. X. 1933 der Berner Uebereinkunft zum Schutze von Werken der Literatur und Kunst vom 9. Sept. 1886 (bisher geltende Fassung auf Grund der Berliner Revision vom 13. Nov. 1908) in der in Rom am 2. Juni 1928 geänderten Fassung beigetreten. (cf. Reichsgesetzblatt Teil II, Jg. 1933, Nr. 47, p. 889 ff.)

[1]) cf. p. 34 Abs. 1 des Entwurfs.

[2]) So für das geltende Recht die herrschende Meinung trotz Aufnahme des den urheberrechtlichen Schutz des Films regelnden § 15 a in das KUG. (cf. dazu des Näheren p. 92 mit Anm. 1—8 dieser Abhandlung.) — cf. Goldbaum, Urheberrecht und Urhebervertragsrecht, 1. Aufl. 1922, Anm. 8, p. 6 ff.: „Gegen die Unterstellung des Films unter die Schriftwerke spricht kein Einwand ...."

cf. Eckstein, Deutsches Film- u. Kinorecht, p. 37 Nr. 7 ff.: „Literarisch bedeutet nicht Schriftwerk im engsten Sinne des Wortes, son-

diesen Schutz gemäß § 2 Abs. 1 aber nur, soweit er eine eigentümliche geistige Schöpfung darstellt.

Der Entwurf folgt also, wie die Begründung[1]) ausführt, der oben angedeuteten Entwicklung und dem Sprachgebrauch insofern, als er im § 2 zu I. Ziff. 4 nicht nur den stummen Film, sondern auch den Tonfilm (TBf.) berücksichtigt, und bei letzterem nicht nur die optischen, sondern auch die akustischen Teile des Films als zum Werke der Kinematographie gehörig anerkennt. Dies gilt nach der Begründung[2]) mit einer wichtigen Einschränkung, die sich aus dem Wesen des kinematographischen Werks als einer literarischen Schöpfung ergibt. Die optischen und die akustischen Teile können dem Werke der Kinematographie nur insoweit zugerechnet werden, als sie sich auf den literarischen Inhalt des Films beziehen. Sie dürfen also, wie der Entwurf es ausdrückt, nur die Handlungen und Vor-

---

dern es genügt eine schöpferische Gedankenentwicklung, die ihren Niederschlag finden kann in einem eigentlichen Schriftwerk, aber auch in jeder anderen Form, insbesondere in Form eines Films (Filmnegativs) ...."

cf. Dienstag-Elster, Handbuch des deutschen Theater-, Film-, Musik- und Artistenrechts, p. 106 f.: „Das Filmwerk ist als originales Schriftwerk gemäß § 1 Abs. 1 Lit.UG. und § 15 a KSchG. geschützt ...."

cf. Marwitz-Möhring, Das Urheberrecht an Werken der Literatur und Tonkunst, § 1 Anm. 34, p. 30 ff.: „Der dramatische Film wird somit auch als Werk der Literatur gegen jede „Wiedergabe der dargestellten Handlung in geänderter Gestaltung" geschützt ...."

cf. Weigert in Ufita, 1. Bd. (Jg. 1928), 4. H., p. 405 ff., auf p. 406/9: „Auch das Filmdrama stellt aber nach dem Gesagten gleichfalls eine zweifellos literarische geistige Schöpfung dar ...."

cf. Hoffmann in GRUR., 30. Jg., 1925, Nr. 4, p. 95 ff., auf p. 96/97: „Sofern also ein Film die Voraussetzungen des literarischen Schutzes erfüllt, ist er ein Schriftwerk ...."

cf. Smoschewer in GRUR., 30. Jg., 1925, Nr. 12, p. 327 ff., spez. p. 329: „Nach herrschender Meinung ist aber der Film, sofern er eine eigentümliche Schöpfung darstellt, auch nach Maßgabe des LUG. geschützt ...."

cf. Allfeld, Kom.LUG., Anm. 8 zu § 1, sowie Cahn-Speyer in GRUR., 34. Jg., 1929, Nr. 5, p. 543 ff., spez. p. 546 ff., welche beiden letzteren Autoren die Anwendung des Schriftwerkschutzes für den stummen Film ablehnen. Hirsch, Film-Verwertungs-Verträge, p. 11, spricht ihm nur nach § 1 Abs. 2 LUG. einen Schutz als pantomimisches Werk zu. Ebenso Stenzel, Die Film-Verwertungsverträge in ihren Beziehungen zum Urheberrecht, p. 19, der allerdings für den Tonfilm (TBf.) den besonderen literartischen Schutz aus § 1 Abs. 2 zu entnehmen sucht.

[1]) cf. p. 34 Abs. 2 des Entwurfs.

[2]) a. a. O.

gänge, die den Gegenstand des literarischen Werkes bilden, für Gesicht und Gehör wiedergeben, wenn sie unter das Werk der Kinematographie fallen sollen. In akustischer Hinsicht kommen demnach zufolge der Begründung zum Entwurf im wesentlichen nur die Worte und der Text in Betracht, die den Laufbildern und den darin festgehaltenen Vorgängen zugehören, nicht dagegen die im Film vervielfältigte Musik[1]).

Während sohin nach dem Entwurf, wie seine Begründung hervorhebt[2]), beim Sprech-Bildfilm in der Regel eine untrennbare Einheit des bildlichen mit dem sprachlichen Teil, also ein Werk der Kinematographie vorliegt, faßt dieser den eigentlichen Tonfilm (oder „Ton-Bildfilm"), d. h. die Kombination von Bild und Musik, nicht als ein solches einheitliches Ganzes auf, sondern als die Verbindung zweier verschiedener Werke. Hier sei ein Werk der Literatur verbunden mit einem Werke der Tonkunst. Durch diese Verbindung werde ebensowenig wie durch die Zusammenstellung von Text und Musik bei einer Oper ein von den „verbundenen" Werken verschiedenes neues Werk geschaffen. Es entstehe dadurch kein neuer Gegenstand eines besonderen Urheberrechts. Die Verbindung könne an sich auch nicht bewirken, daß an den verbundenen Werken Miturheberrechte entstehen. Miturheberschaft sei nur dann anzunehmen, wenn die im § 8 Abs. 1 des Entwurfs aufgestellten Voraussetzungen erfüllt sein sollten, d. h. wenn mehrere ein Werk so geschaffen haben, daß die Ergebnisse ihres Schaffens eine untrennbare Einheit bilden[3]). Ob diese Miturheberrechte gegeben seien, müsse sowohl bei den im Filmwerk verwendeten Werken der Tonkunst als auch bei solchen Werken der bildenden Künste nach den Umständen des einzelnen Falles beurteilt werden. Der Entwurf sieht also den musikalischen Teil des Films nicht als ein Werk der Kinematographie an, sondern lediglich als die Vervielfältigung eines Werkes der Tonkunst. Denn die bloße Uebertragung des Vortrags oder der Aufführung eines Werkes der Literatur oder der Tonkunst auf Vorrichtungen zur wiederholbaren Wiedergabe des Werkes für Gesicht oder Gehör (Bild- oder Schallvorrichtungen, wie Filmstreifen, Schallplatten usw.) gilt nach § 14 Abs. 2 des Entwurfs als „Vervielfältigung", nicht wie nach geltendem Recht als „Bearbeitung" im Sinne § 2 Abs. 2 LUG. Diese Vorschrift enthält eine der wichtigsten Neuerungen. Um bei gewerbsmäßig hergestellten Werken der Kinematographie die Befugnisse zur Verwertung aller zur Herstellung benutzten, also bearbeiteten oder bloß vervielfältigten Werke in einer Hand zu vereinigen,

---

[1]) cf. Begründung zum Entwurf p. 34 letzter Absatz.
[2]) cf. Begründung zum Entwurf p. 35 Abs. 1.
[3]) cf. zu dieser Frage Elster in GRUR., 35. Jg. (1930), Nr. 4, p. 404 ff.

hat der Entwurf, wie seine Begründung hervorhebt[1]), die §§ 21 (Uebergang der Werknutzungsrechte an Werken der Kinematographie) und 49 (Zwangslizenz bei kinematographischen Erzeugnissen) geschaffen[2]).

Diese Aufspaltung des Tonfilms (Ton-Bildfilms) in eine rechtliche Zweiheit, wie sie der Entwurf vornimmt[3]) und wie sie in der Literatur von den Vertretern der Wirkungstheorie[4]) befürwortet wird, können

---

[1]) cf. Begründung zum Entwurf p. 35 Abs. 1 am Ende.

[2]) cf. dazu des Näheren p. 96 ff. dieser Abhandlung.

[3]) Dagegen Hoffmann, „Der Entwurf eines Urheberrechtsgesetzes" in Ufita, 5. Bd. (Jg. 1932), 5. H., p. 419 ff., spez. p. 425: „.... äußerst bedenklich erscheint. Und in verstärktem Maße gilt das noch von dem Entwurf S. 35, wonach beim Tonfilm (oder Tonbildfilm) kein einheitliches Ganze, sondern lediglich die Verbindung zweier verschiedener Werke vorliegt, damit das Wesen des Tonbildfilms, die Einheit von optischen und akustischen Vorgängen verkennend ...."

Und p. 437 a. a. O.: „.... Der „Tonfilm" ist eine Einheit; man kann ihn zwar begrifflich zerlegen in jene Teile, die vom Auge, und jene, die vom Ohr aufgenommen werden. Aber damit zerstört man das Werk als solches. Es will als Einheit genossen werden, und diese Einheit geschieht durch die optische Wahrnehmung, der die lautliche Wiedergabe nur unterlegt ist ...."

[4]) cf. Cahn-Speyer in GRUR., 34. Jg. (1929), Nr. 5, p. 543 ff., Nr. 9, p. 1006 f.; derselbe in Ufita, 2. Bd. (Jg. 1929), H. 5., p. 497 ff.

Rudloff in Ufita, 3. Bd. (Jg. 1930), 5. H., p. 459: „Der akustische Teil unterfällt dem Recht der Grammophonplatte."

Roeber, Das Filmrecht und die Frage seiner Reformbedürftigkeit, p. 26 Anm. 31, weist darauf hin, daß das Tonfilmurteil des KG. vom 9. März 1932 (27. U. 3805. 31) der Wirkungstheorie (Cahn-Speyer usw.) trotz Bejahung der organischen Zusammengehörigkeit von Bild und Ton näher stehe, als der Einheitstheorie (Elster, Hoffmann). Denn die organische Zusammengehörigkeit von Bild und Ton habe in der Auffassung des KG. lediglich die Bedeutung einer Einheit im Rechtsbegriffe („Bearbeitung"), nicht die einer Einheit im Werke. Dieses zeige sich methodisch zunächst daran, daß das KG. sowohl für das Schriftwerk als auch für das Tonkunstwerk eine „Bearbeitung" feststellt. Dabei werde für das Schriftwerk der Charakter einer „filmischen" Bearbeitung verneint, weil nach der Bestimmung des § 12 Abs. 2. Ziff. 6 LUG. das Wesen der filmischen Bearbeitung in der Wiedergabe des Schriftwerkes „seinem Inhalt nach" bestehe, was besage, daß die Worte, die das Ausdrucksmittel des literarischen Werkes bilden, forttallen, so daß die Anwendung dieser Bestimmung auf den stummen Film beschränkt bleibe. Der Bearbeitungsbegriff für das Tonkunstwerk werde in der Weise gewonnen, daß aus der Bestimmung des § 2 Abs. 2 LUG. ein „allgemeiner" Rechtsgedanke hergeleitet werde, welcher der analogen Anwendung für zugänglich erachtet werde .... Roeber weist (a. a. O. p. 26 f. Anm. 31) darauf hin, daß gegen die analoge Anwendung des § 2 Abs. 2 LUG. die

wir indessen nicht gutheißen. Vielmehr möchten wir gegen die im Entwurf vertretene Auffassung außer unseren Ausführungen auf p. 27 ff. zu c) dieser Abhandlung noch die Gegenargumente anführen,

---

stärksten Bedenken bestehen, da es sich hier um eine (typische) Ausnahmebestimmung handele, eine gesetzgeberische Anomalie, die für die Gewinnung eines „allgemeinen" Rechtsgrundsatzes von vornherein auszuscheiden habe. Nachdem der Bearbeitungsbegriff für das Tonkunstwerk auf diese Weise gewonnen sei, werde erklärt, daß eine getreue, unveränderte Wiedergabe des Musikwerkes „nicht oder nicht in vollem Umfange" möglich sei, so daß „auch schon begrifflich" eine Bearbeitung vorliege .... (cf. dazu des Näheren p. 14 der Urteilsabschrift der Spitzenorganisation der Deutschen Filmindustrie e. V.) Durch das Zurückgreifen auf § 2 Abs. 2 LUG. bringe das KG. zum Ausdruck, daß trotz der Annahme der „organischen Zusammengehörigkeit von Ton und Bild" das Tonkunstwerk als selbständiges Werk im Rahmen des Tonfilmes fortbestehe und daß im Akte der Vorführung gar nicht ein Tonfilmwerk ablaufe, sondern daß es sich um den synchronistischen Ablauf 1. der Bearbeitung eines Schriftwerkes und 2. der Bearbeitung eines Tonkunstwerkes handelt. Das Reichsgericht bemängelt in seiner Revisionsentscheidung vom 5. April 1933 (I. 175/32 KG.) zu diesem Tonfilm-Urteil des KG. die Einordnung des Tonfilms (soll wohl heißen: des Tonteils beim Ton-Bildfilm) unter den Begriff der Bearbeitung. Zwei Arten von Herrichtung für den Tonfilm seien zu unterscheiden: 1. Werde z. B. aus einem schon vorhandenen Werk, etwa einer Operette, unter Beteiligung des Musikers ein Tonfilm gemacht, so ähnele die Herstellung durch die Art, wie nach den Tonfilm-Anforderungen alles umgeändert und zugeschnitten werden müsse, der Betriebserfindung; namentlich durch die Weisungen und Anordnungen des Regisseurs werde das von den anderen Mitwirkenden Geleistete durchgreifend verwandelt. Das möge allerdings Bearbeitung sein. Der Mitwirkende habe an der Herstellung des Tonfilms dann kein übertragbares Urheberrecht mehr. Fälle dieser Art seien aber jetzt von geringerer Bedeutung, weil sie verhältnismäßig selten vorkämen.

2. Der praktisch bei weitem vorherrschende Teil der Fälle spiele sich derart ab, daß der Komponist vom Hersteller (etwa von der Ufa) gewonnen, eigens für den Tonfilm erst ein Werk schaffe. Das sei dann keine „Bearbeitung", sondern eine nach allgemeinen Grundsätzen zu beurteilende Werkschöpfung.

Dann wäre die Uebertragung der Aufführung dieses Werkes der Tonkunst auf den Aufnahmeapparat nach der Auffassung des Reichsgerichts ähnlich, wie nach der des Entwurfs eine Vervielfältigung, die nach geltendem Recht allerdings als „Bearbeitung" im Sinne § 2 Abs. 2 LUG. anzusehen wäre. Das Reichsgericht steht somit der Wirkungstheorie von Cahn-Speyer und der Ansicht des Entwurfs, die den Ton-Bildfilm als die bloße Verbindung zweier verschiedener Werke auffassen, noch näher als das Kammergericht.

Vgl. zu der Auffassung des Reichsgerichts und des Entwurfs von einer Vervielfältigung schon die Ausführungen des Urteils des LG.

die Roeber als Vertreter der Einheitstheorie[1]) von Alexander Elster in seiner gedankenreichen und temperamentvollen Schrift „Das Filmrecht und die Frage seiner Reformbedürftigkeit“[2]) gegen die urheberrechtliche Trennung von Bild- und Tonvorgängen beim einheitlichen Ton-Bildfilm nach geltendem Recht bringt:

Berlin vom 10. März 1931 (38. O. 824/30/ zu 29; p. 6 der Urteilsabschrift der Spitzenorganisation der Deutschen Filmindustrie e. V.). „Die Aufnahme der Musik für einen Tonfilm (TBf.) könnte an sich unter den Begriff der Vervielfältigung des Werks fallen, der in § 15 LUG. sehr weit gefaßt ist. Danach ist eine Vervielfältigung ohne Einwilligung des Berechtigten unzulässig, gleichviel durch welches Verfahren sie bewirkt wird; auch begründet es keinen Unterschied, ob das Werk in einem oder in mehreren Exemplaren vervielfältigt wird. Durch § 15 LUG. wird also jede Art der Wiedergabe des Werks getroffen, mag sie auf mechanischem Wege oder durch Handbetrieb bewirkt werden.“ (cf. RG. vom 7. 11. 23, RGZ. Bd. 107, p. 278.)

Deshalb wird es auch als unwesentlich angesehen, ob die Wahrnehmung der Vervielfältigung durch Sehen, Hören oder Tasten erfolgt, so daß auch die Uebertragung eines Schrift- oder Tonwerks auf den Phonographen oder das Grammophon, sowie die Uebertragung eines Tonwerks auf mechanische Musikinstrumente eine Vervielfältigung ist. (cf. Allfeld, Kom.Lit.UG. Anm. 5c zu § 15 p. 188, 2. Aufl.) Die Uebertragung von Tonwerken auf mechanische Instrumente hat jedoch im Gesetz noch insofern eine besondere Regelung gefunden, als sie nach §§ 2 Abs. 2, 12 Abs. 2 Ziff. 5 als Bearbeitung des Werkes angesehen wird. Das Recht, diese Bearbeitung zu gestatten, steht gleichfalls ausschließlich dem Urheber zu.“

Soweit die Ausführungen des LG. Berlin (a. a. O.).

cf. auch das Urteil des KG. vom 9. Mai 1932 (AZ. wie oben), p. 13 unten, der Urteilsabschrift der Spitzenorganisation usw.: „Was die der akustischen Wiedergabe dienenden Vorrichtungen anlangt, so stellen sie, wenn sie das Werk getreu wiedergeben, ebenso wie die unter § 12 Abs. 2 Nr. 5 fallenden Vorrichtungen begriffsmäßig eigentlich Vervielfältigungen des Werkes dar. Auch insoweit müssen sie jedoch Bearbeitungen gleichgestellt werden ....“

[1]) cf. Elster, „Tonbild und Bildfunk ....“ in Ufita, 2. Bd. (Jg. 1929), H. 3, p. 255 ff. Derselbe: „Die Lautsprecher-, Rundfunk- und Tonfilm-Musikfrage“ in JW., 60. Jg., 1931, H. 27, p. 1866.

Derselbe in „Handbuch usw.“, p. 117 ff. § 16. Ebenso Willy Hoffmann, „Bildfunk, Tonfilm und Tonbild“ in JW., 58. Jg., 1929, H. 17, p. 1179 ff. Derselbe: „Das Recht des Tonbildes“ in BBBl., 96. Jg. (1929), Nr. 46, p. 201 ff.

Besonders sei hier nochmals hingewiesen auf die Ausführungen bei Caro, „Die Welt des Urheberrechts und das Tonfilm-Problem“ in Ufita, 4. Bd. (Jg. 1931), H. 2, p. 105 ff., der auf p. 134/138 a. a. O. den Einheitscharakter des Ton-Bildfilms mit zwingenden Gründen der Logik nachweist.

[2]) p. 25 ff. cf. auch Roeber, Georg: „Zur Methode der rechtl. Behandlung des Tonfilms“ in Ufita, 4. Bd. (Jg. 1931), H. 3, p. 270 ff.

Im Vorgang der stofflichen Gestaltung würden Schriftwerk und Tonkunstwerk, jenes durch die filmische Gestaltung (Formungsmittel), dieses durch die Aufführung (Wiedergabemittel), zu einer organischen Gestalteinheit verbunden. Die Gestaltung erfolge unter dem Einsatz der neuen technischen und künstlerischen Formungsmittel der Tonkinematographie, insbesondere unter Zuhilfenahme des gesprochenen Wortes, sowie unter dem Einsatz der Wiedergabemittel (Gesangs- oder Instrumentalaufführung) des Tonkunstwerkes. Zusammen mit den optischen würden die akustischen Vorgänge auf einer körperlichen Unterlage fixiert, auf dem Filmband oder synchron mit ihm auf der Schallplatte oder dem Stahlband. Durch den Einsatz des erweiterten Formungsmittels werde sich in der Regel rückwirkend auch der Grad des Schöpferischen erhöhen .... Das Tonkunstwerk werde zwar mit Hilfe der ihm entsprechenden Wiedergabemittel aufgeführt, und zwar ehe die Fixierung auf der körperlichen Unterlage erfolgt, diese Aufführung aber sei selbst nur ein Mittel der filmischen (tonbildmäßigen) Gestaltung des Stoffes. Darin liege der maßgebende Unterschied zu der Aufführung, die dem Tonkunstwerk nach der von uns bekämpften Auffassung (urheberrechtliche Trennung von Bild- und Tonvorgängen) zukommt. Im Akte der Vorführung des Tonbildes trete das Tonkunstwerk überhaupt nicht mehr als ein selbständiges Werk in Erscheinung. Es werde zwar zum Erklingen gebracht, aber dieser Vorgang sei keine „Aufführung" des Werkes, sondern ein (akustischer) Teilvorgang im Rahmen der optisch-akustischen Wiedergabe des filmischen Gesamtwerkes. Die Wiedergabe (Aufführung) des Tonkunstwerkes liege als ein Mittel der Gestaltung vor der Vorführung des Tonbildes. Der Ausdruck „tonbildmäßige Wiedergabe" des Tonkunstwerkes sei nur eine abgekürzte Bezeichnung für das Eingehen des Tonkunstwerkes in die organische Gestalteinheit des Tonbildes .... Die Fragen, die sich auf das Recht zur tonbildmäßigen Wiedergabe des Tonkunstwerkes beziehen, seien demzufolge Fragen des Verfilmungsschutzes. — Soweit die Ausführungen bezüglich unserer Stellungnahme gegen die Auffassung des Entwurfs.

Dagegen zählt der Entwurf mit Recht nicht zu den Tonfilmen (Ton-Bildfilmen) im Sinne des herrschend gewordenen Sprachgebrauchs, die reinen Sprechfilme und die reinen Musikfilme. Diese sind nach der dem Entwurf zugrunde liegenden Auffassung, wie seine Begründung (p. 35 Abs. 2) hervorhebt, ebenso wie Schallplatten stets nur Vorrichtungen zur wiederholbaren Wiedergabe von Sprachwerken oder von Tonwerken[1]). Nach § 14 Abs. 2 des Entwurfs ist aber die

[1]) So für das geltende Recht Elster in Ufita, 2. Bd. (Jg. 1929), H. 3, p. 255 ff., spez. p. 259 oben. Derselbe in Handb. usw., p. 119 zu 2. Derselbe in JW., 60. Jg., 1931, H. 27, p. 1866 ff.; ebenso Hoffmann in GRUR., 34. Jg. (1929), Nr. 9, p. 1003 ff.

bloße Schallübertragung des Vortrags oder der Aufführung eines Werkes der Literatur oder der Tonkunst im photoelektrischen Verfahren auf Filmstreifen eine Vervielfältigung des Werks, nicht wie für das geltende Recht eine Bearbeitung gemäß § 12 Abs. 2 Ziff. 5 LUG. Da eine solche Uebertragung keine schöpferische Tätigkeit darstellt, erblickt der Entwurf darin mit Recht keine Bearbeitung. Dasselbe hat nach der Begründung aber auch für die bloße Uebertragung der Aufführung eines Werkes auf Vorrichtungen zur gleichzeitigen Wiedergabe für Gesicht und Gehör, also auf einen Tonfilm zu gelten. So gilt beispielsweise die Uebertragung der Bühnenaufführung eines Schauspiels oder einer Oper auf eine solche Vorrichtung nach dem Entwurf als Vervielfältigung — ein durchaus zustimmungswürdiges Ergebnis.

Soll das Filmwerk als Werk der Literatur geschützt werden, so hat dies, wie oben erwähnt, gemäß § 2 Abs. 1 in Verbindung mit Abs. 2, I. Nr. 4, des Entwurfs zur Voraussetzung, daß es eine eigentümliche geistige Schöpfung enthält.

Zur Entstehungsgeschichte dieser Bestimmung führt die Begründung zum Entwurf (p. 33 letzter Abs.) folgendes an:

Nach Art. 14 Abs. 2 der rev. Berner Verbandsübereinkunft vom Jahre 1908 genössen den gleichen Schutz wie Werke der Literatur oder Kunst „selbständige kinematographische Erzeugnisse, sofern der Urheber durch die Anordnung des Bühnenvorgangs oder die Verbindung der dargestellten Begebenheiten dem Werk die Eigenschaft eines persönlichen Originalwerkes gegeben hat". An die Stelle dieser Bestimmung, die durch das Gesetz zur Ausführung der Berner Uebereinkunft vom 22. Mai 1910 (RGBl. p. 793) in das Kunstschutzgesetz (§ 15 a) übernommen wurde, sei nach den Beschlüssen der Rom-Konferenz die Vorschrift getreten, daß ein kinematographisches Erzeugnis als „Werk der Kinematographie" ebenso wie ein Werk der Literatur oder Kunst geschützt sei, „lorsque l'auteur aura donné à l'oeuvre un caractère original", d. h. sofern der Urheber dem Werke die Eigenschaft eines Originalwerkes gegeben hat (Art. 14 Abs. 2, 3 Rev. Bern.Ü.)[1]. Der Entwurf bringe diese Voraussetzung im Eingang des § 2 mit den Worten, „soweit sie (die Werke) eine eigentümliche geistige Schöpfung darstellen" zum Ausdruck. Durch die Einreihung

[1]) Art. 14 der Rev.Bern.Ü. regelt das Filmrecht. Während im Abs. 2 (und 3) das Recht am Filmkunstwerk festgelegt ist, enthält der Abs. 1 den Schutz des Werkes gegen die Wiedergabe (reproduction), Bearbeitung (adaption) und die öffentl. Aufführung (présentation publique) durch die Kinematographie. Auch auf der Rom-Konferenz konnte der Ton-Bildfilm noch nicht berücksichtigt werden. (cf. Näheres bei Hoffmann, Die Berner Uebereinkunft usw., Bem. zu Art. 14, p. 216 ff.

der Werke der Kinematographie in die Nr. 1 des § 2 werde ferner klargestellt, daß diese Werke, wenn sie auch im wesentlichen mit dem Ausdrucksmittel der Photographie wirken, doch wegen ihrer auf literarischem Gebiet liegenden Bedeutung, nämlich wegen des dramatischen oder sonstwie in sich geschlossenen, in einer Bilderfolge verkörperten Gedankenaufbaus als Werke der Literatur geschützt werden. Kinematographisch aufgenommene Bilderfolgen, die solchen Gedankenaufbau nicht darstellen, die also weder literarische Neuschöpfungen noch Bearbeitungen literarischer Werke seien, gehören nach dem Entwurf wie nach dem geltenden Recht nicht zu den Werken der Kinematographie. Den literarischen Schutz des § 2 Abs. 1 in Verbindung mit Abs. 2, I Nr. 4, des Entwurfs genießen somit Filmdramen, Filmlustspiele und die in jüngster Zeit auftauchenden Filmoperetten. Lehr- und Kulturfilme sind nach dem oben Gesagten ebenfalls geschützt, wenn sich in ihnen ein bestimmter Gedankenaufbau verkörpert und sie einen Vorgang in der Natur nicht bloß bildhaft wiedergeben[1]).

In jedem Falle, gleichgültig ob es sich um ein als Werk der Kinematographie zu wertendes oder um ein anderes kinematographisches Erzeugnis handelt, sind die einzelnen Lichtbilder, aus denen sich der Film zusammensetzt, als Werke der Photographie geschützt (§§ 1, 3 des Entwurfs; cf. Begründung p. 34)[2]).

2. Kapitel.
DIE URHEBERSCHAFT AM TON-BILDFILM.

a) Betrachtungen zur Lehre vom originären Urheberrecht des Unternehmers.

Nach Art. 7 Abs. 1 des Entwurfs ist Urheber eines Werkes derjenige, welcher es geschaffen hat[3]). Diese Bestimmung entspricht der

[1]) cf. zu dieser Frage für das geltende Recht Hirsch, Film-Verwertungs-Verträge, p. 8/9. Schütze, Kinematographisches Urheberrecht, p. 31 ff. Goldbaum, Urheberrecht und Urhebervertragsrecht (1. Aufl.), p. 6 ff. Stenzel, Die Film-Verwertungsverträge in ihren Beziehungen zum Urheberrecht, p. 15 ff. Friedemann, „Grundfragen des Filmrechts" in Ufita, 1. Bd. (Jg. 1928), H. 5, p. 530 ff., spez. auf p. 549 ff.

[2]) Die Rev.Bern.Ü. gewährt den Werken der Photographie im Art. 3 Schutz. Da im Art. 3 für die Verbandsländer lediglich die Verpflichtung zur Schutzgewährung ausgesprochen ist, steht es, wie Hoffmann (a. a. O. Bem. IV zu Art. 3, p. 72) hervorhebt, den Staaten frei, den Photographieschutz nach Art und Umfang zu regeln.

[3]) Das Problem, wer Urheber eines Filmkunstwerkes ist, wird von der Rev.Bern.Ü. einstweilen noch nicht gelöst. (cf. Näheres bei Hoffmann, Die Berner Uebereinkunft, Bem. zu Art. 14, p. 221 ff. zu 4.)

des § 2 Abs. 1 LUG., nur mit Gültigkeit für das gesamte Urheberrechtsgebiet. Da der Entwurf gemäß § 2 Abs. 1 als Werke der Literatur und Kunst nur eigentümliche geistige Schöpfungen schützt, kann, wie die Begründung (p. 40 § 7) hervorhebt, das Urheberrecht an solchen Werken nur in der Person ihres Schöpfers entstehen.

Die Begründung (a. a. O.) weist darauf hin, daß der Entwurf von diesem Grundsatze keine Ausnahme zulasse. Auch sehe der Entwurf davon ab, wie in den §§ 3, 4, 32 LUG., 5, 6, 25 Abs. 2 KUG. ein Urheberrecht juristischer Personen an den von ihnen herausgegebenen Werken anzuerkennen. Denn juristische Personen könnten keine das Urheberrecht an Sammlungen oder sonstigen Werken begründende geistige Tätigkeit entfalten[1]).

Goldbaum als Begründer der herrschenden Lehre vom alleinigen und originären Unternehmerurheberrecht am Film (Ton-Bildfilm)[2]) stützt sich für das geltende Recht auf die (im Entwurf fortgefallenen) §§ 3 und 4 LUG., denen das Prinzip zu entnehmen sei, daß nicht nur die schöpferische geistige Tätigkeit literarischer Art die Verfassereigenschaft begründet, sondern auch eine für das Entstehen des Werkes gleich bedeutsame andere geistige Tätigkeit, wenn ohne diese Tätigkeit das Werk nicht zur Existenz gelangt wäre. Dem Einwand, daß das Urheberrecht auf persönlicher Leistung beruhe, der Filmproduzent aber in der Regel eine Gesellschaft sei, versucht Goldbaum mit dem Hinweis darauf zu begegnen, daß dem literarischen Urheberrechts-Gesetz der Schutz mehr organisatorischer Tätigkeit auch nicht natürlicher Personen nicht fremd sei. Denn nach § 3 LUG. würden juristische Personen des öffentlichen Rechts, die als Herausgeber ein Werk veröffentlichen, dessen Verfasser nicht genannt wird, als Urheber des Werkes angesehen und § 4 LUG. enthalte eine ähnliche Bestimmung zum Schutze des Herausgebers eines Sammelwerks.

Werz[3]) weist mit anderen Autoren[4]) darauf hin, daß die Lehre Goldbaums den Vorzug der Einfachheit und praktischen Brauchbarkeit

---

[1]) Zustimmend Hoffmann in Ufita, 5. Bd. (Jg. 1932), 5. H., p. 419 ff., spez. p. 430, der allerdings für den Film eine Ausnahme gemacht wissen will.

[2]) cf. Goldbaum, Urheberrecht und Urhebervertragsrecht, 1. Aufl. (1922), zu § 2, p. 17/22. Derselbe in Tonfilmrecht (Stilke), p. 40; ebenso Eckstein, Deutsches Film- und Kinorecht, p. 39 f.; ferner Bertram, Der Kinematograph in seinen Beziehungen zum Urheberrecht, p. 64 ff.; bedingt Schütze, Kinematographisches Urheberrecht, p. 27 f.; cf. auch noch die bei Friedemann, Ufita, 1. Bd. (Jg. 1928), p. 559 Anm. 115 aufgef. Autoren.

[3]) cf. Werz, Das Urheberrecht des Tonfilms, p. 28 f.

[4]) cf. Hirsch, Film-Verwertungs-Verträge, p. 16 Abs. 1. Friedemann in Ufita, 1. Bd. (Jg. 1928), p. 345 und p. 559 oben, der darauf

besitze, besonders da sie der Unsicherheit in der Praxis ein Ende setze und eine einheitliche Rechtslage schaffe. Sie bringe jedoch die Gefahr einer Ueberbetonung der Stellung des Unternehmers mit sich, wie sie bei der Einstellung Goldbaums zur Frage der Zwangsvollstreckung in das Tonfilm-Urheberrecht zum Ausdruck komme[1]). Es beständen ferner schwere theoretische Bedenken, für eine organisatorische Tätigkeit den vollen Schutz eines Gesetzes zu gewähren, daß literarisch schöpferische Leistungen zu schützen bestimmt sei. Auch der Hinweis auf die §§ 3, 4 LUG. könne diese Bedenken nicht zerstreuen. In diesen Paragraphen würden zwei Fälle behandelt, in denen der Gesetzgeber ausnahmsweise von dem Grundgedanken des Gesetzes abweiche. Dies sei jedoch nur kraft besonderer Regelung, die nur für diese beiden Fälle getroffen sei, möglich. Eine ausdehnende Interpretation sei beim Film nicht angebracht, da dieser mit den Veröffentlichungen öffentlicher Körperschaften und den Sammelwerken nichts gemein habe[2]). Bedenklich ist endlich der Umstand, daß § 3 LUG. nur juristische Personen des öffentlichen Rechts nennt, während der Filmunternehmer entweder eine natürliche Person oder, wie zumeist, eine juristische Person des Privatrechts (Aktiengesellschaft, Gesellschaft mit beschränkter Haftung) ist, ein Einwand, über den Goldbaum (a. a. O. p. 21 Abs. 2) allerdings hinweggeht[3]).

---

hinweist, daß die Lehre Goldbaums de lege ferenda empfehlenswert sei, sich aber mit dem geltenden deutschen Recht nicht in Einklang bringen lasse.

cf. Andritzky, Die Rechtsstellung des Drehbuchautors, p. 22: „Sie (die Lehre vom originären Urheberrecht des Unternehmers) ist in ihrer Verallgemeinerung die praktisch am meisten, theoretisch am wenigsten befriedigende Ansicht.

[1]) cf. Goldbaum, Tonfilmrecht (Stilke), p. 48.

[2]) Gegen Goldbaum und für ein einheitliches abgeleitetes Urheberrecht Friedemann in Ufita, 1. Bd. (Jg. 1928), H. 3, p. 344 ff., spez. p. 345. Derselbe in Ufita, 1. Bd. (Jg. 1928), H. 5, p. 530 ff., auf p. 559 ff.

cf. Marwitz-Möhring, Das Urheberrecht an Werken der Lit. u. Tonkunst, § 2 Anm. 5, p. 42 ff. Dienstag-Elster in Handbuch, p. 108 ff. § 15. Hirsch, Film-Verwertungs-Verträge, p. 14 ff. auf p. 15/16. Stenzel, Die Film-Verwertungsverträge usw., p. 10 ff., spez. p. 12/13. Allfeld, Kom.LUG., Bem. 2 zu § 2, p. 67 Mitte, läßt die Frage offen: „Die Frage, ob nicht das Urheberrecht an einem Film dem Unternehmer zusteht, ist hier nicht zu erörtern." Skeptisch Roeber, Das Filmrecht und die Frage seiner Reformbedürftigkeit, p. 37 ff.

[3]) cf. RGSt. 48/331, wonach eine juristische Person des Privatrechts nicht Urheber eines Schriftwerkes sein könne.

cf. auch Allfeld, Kom.LUG. zu §§ 3 u. 4 (p. 73/75) u. zu § 2 p. 67, wonach juristische Personen des Privatrechts nicht Träger originärer Urheberrechte sein können. cf. auch Allfeld, Kom.KUG., § 5 Anm. 2, A, p. 45. cf. ferner v. Erffa in GRUR., 31. Jg., 1926, Nr. 9,

Andritzky[1]) weist mit Recht darauf hin, man brauche nun nicht in das Extrem zu verfallen und die Möglichkeit eines originären Urheberrechts des Unternehmers unter allen Umständen zu leugnen .... Allgemeine Regeln im Filmurheberrecht aufstellen zu wollen, sei überhaupt schwierig. Die quaestio facti spiele eine große Rolle. Auf die Wahrheit der schöpferischen Leistung kommt es an, wie Elster[2]) mit Recht sagt. Es müsse auch hier immer der Satz gelten: auctor est, quem opus demonstrat; und wer das im Einzelfalle ist, sei Tatfrage und müsse jeweils tatsächlich ergründet werden (Elster a. a. O.).

Andritzky meint (a. a. O.), die Schaffung eines Urheberwerkes könne von vornherein so abhängig in fremdem Auftrag ausgeführt werden, daß das Urheberrecht originär im Auftraggeber entstehen kann. Habe dagegen der Fabrikant das drehreife Buch vom Autor erworben und es von seinen Mitarbeitern ohne bedeutsame Aenderungen filmen lassen, so sei die künstlerische Leistung des Unternehmers nicht so schöpferisch, um ein originäres Urheberrecht für ihn zu begründen. Organisieren allein sei keine künstlerisch-schöpferische Tätigkeit, sondern nur ihr Rahmen. Wie oben (p. 54 zu 2 a, Abs. 2, dieser Abhandlung) dargelegt, kommt also der Entwurf schon von vornherein in allen den Fällen zu einer Ablehnung des Unternehmer-Urheberrechts an gewerbsmäßig hergestellten Werken der Kinematographie, wo es sich um eine juristische Person handelt. Wird doch der Inhaber des Unternehmens in der überwiegenden Zahl der Fälle eine juristische Person des Privatrechts (A.-G., G. m. b. H.) sein. Denn juristische Personen können nach Ansicht des Entwurfs (cf. Begründung p. 40 § 7) keine das Urheberrecht an einem Werke der Kinematographie begründende Tätigkeit entfalten.

Aber auch abgesehen von diesem Ablehnungsgrund, erblickt der

---

p. 413. cf. weiterhin Friedemann, „Grundfragen des Filmrechts" in Ufita, 1. Bd. (Jg. 1928), H. 5, p. 530 ff., auf p. 562 Abs. 2: „.... Wir wissen ferner, daß die Vorschrift des § 3 des Lit.Sch.Ges., die eine Urhebervermutung lediglich zugunsten der juristischen Personen des öffentlichen Rechts enthält, als singuläre Ausnahmevorschrift gedacht war. Da Riezler, Urheber- und Erfinderrecht, § 12, p. 52 ff., und Dahlsheimer, Die Uebertragung des Urheberrechts, p. 63 f. bezüglich § 3 LUG. der Meinung sind, daß es sich hier nicht um eine Fiktion des originären Urheberrechts juristischer Personen des öffentlichen Rechts handele, sondern eine Uebertragung des in der Person des Verfassers entstehenden Urheberrechts auf die juristische Person des öffentlichen Rechts vorliege, so kann nach dieser Ansicht auch eine juristische Person des Privatrechts Urheberrecht kraft Uebertragung erlangen.

[1]) cf. Andritzky a. a. O. p. 22.

[2]) cf. Dienstag-Elster, Handb. usw., p. 110.

Entwurf in Uebereinstimmung mit dem geltenden Gesetz (LUG.) nicht stets im Unternehmer des gewerbsmäßig hergestellten Werkes der Kinematographie, auf dessen Rechnung es geschaffen ist, den Urheber[1]). Es sei zwar richtig, daß bei genannten Werken der Anstoß zur Herstellung zumeist vom Unternehmer ausgehe, daß dieser die Mittel zur Schaffung des Werkes bereitstelle und daß die dabei mitwirkenden Personen ihre Tätigkeit für den Unternehmer und auf sein Geheiß hin entfalten.

Auch erkennt der Entwurf, wie seine Begründung (a. a. O.) hervorhebt, an, daß die Lösung der Frage, wer an einem solchen Werke schöpferisch mitgewirkt hat, im einzelnen Falle Schwierigkeiten bereiten dürfte. Alle diese Umstände könnten es aber nicht rechtfertigen, den Grundsatz zu durchbrechen, daß das Urheberrecht an einem literarischen oder künstlerischen Werk nur in der Person seines Schöpfers entstehen könne. Es gehe nicht an, den schöpferisch tätigen Personen hier die Rechte zu versagen, die das Gesetz dem Urheber ganz allgemein einräumt, und sie statt dessen dem Unternehmer zu geben, dessen Tätigkeit in der Regel keine eigenschöpferische Leistung darstelle, sondern auf wirtschaftlichem und organisatorischem Gebiete liege. Der Entwurf hält daher (cf. Begrdg. a. a. O.) auch bei Werken der Kinematographie, die ja nach § 2 Abs. 2 zu I. Nr. 4 in Verbindung mit Abs. 1 zu den literarischen Werken gehören, an dem Grundsatz fest, daß Urheber eines Werkes derjenige sei, welcher es geschaffen habe. (§ 7 Abs. 1 des Entwurfs.) Dem Schutzbedürfnis des Unternehmers werde durch die Sondervorschriften der §§ 21 und 49 (Uebergang der Werknutzungsrechte an einem gewerbsmäßig hergestellten Werk der Kinematographie kraft Gesetzes auf den Inhaber des Unternehmens; cf. des Näheren p. 103 ff. dieser Abhandlung, sowie Zwangslizenz bei kinematographischen Erzeugnissen; cf. dazu des Näheren p. 108 ff. dieser Abhandlung) entsprochen.

Was nun unsere Meinung zum originären Urheberrecht des Unternehmers an einem gewerbsmäßig hergestellten Werke der Kinematographie anlangt, so möchten auch wir es entgegen der herrschenden Lehre (cf. p. 54 ff. dieser Abhandlung) aus den oben (p. 55 ff. dieser Abhandlung) entwickelten Gründen für das geltende Recht ablehnen[2]),

---

[1]) cf. Begrdg. zum Entwurf p. 40 § 7 Abs. 3.

[2]) Für das geltende Recht nehmen wir eine Uebertragung des sich aus den Einzelurheberrechten der „Filmwerkpersonen" (Regisseur, Schauspieler, Kameramann, Tonmeister, Cutter oder Tonbildschneider, Architekt usw.) zusammensetzenden Gesamturheberrechts am Film auf den Unternehmer an. (cf. dazu des Näheren p. 87—96 dieser Abhandlung.) Mangels vertraglicher Abmachung in dem mit dem Hersteller geschlossenen Dienstvertrag (Fagg, Urheberschaft u. Urheberrecht am Film, p. 42 ff. zu VI., sowie Albitz, a. a. O. p. 58,

es aber mit Friedemann[1]) und Hoffmann[2]) de lege ferenda im Gegensatz zum Entwurf befürworten.

Dabei stützen wir uns hauptsächlich auf die Ausführungen Hoffmanns in seinem Aufsatz „Entwurf eines Urheberrechtsgesetzes" (a. a. O.): Es sei zu begrüßen, wenn der Entwurf es ablehne, eine juristische Person als Träger des Urheberrechts anzusehen. Das Urheberrecht könne nur in dessen Person entstehen, der die formgebende Tätigkeit geleistet habe. Es sei auch begrüßenswert, daß der Entwurf grundsätzlich ein Urheberrecht des Unternehmers nicht anerkenne. Denn auch von diesem werde jene, einzig und allein urheberrechtlich bedeutsame Tätigkeit im Regelfalle nicht entfaltet.

Eine Ausnahme müsse jedoch für den Film gemacht werden, wo — aus praktischen Gründen, denen eine rechtliche Unterlage nicht fehle — das originäre Urheberrecht des Unternehmers (wie nach § 6 a Abs. 2 des österreichischen Vorentwurfs) anzuerkennen sei. Es bedürfe nicht der Ausführung, daß der Film, insbesondere der Tonbildfilm (Tonfilm) eine Gemeinschaftsarbeit darstellt, bestehend aus einer Unzahl von Beiträgen einzelner, die aber erst Wesen und Gehalt erhielten durch die anordnende, zusammenfassende Tätigkeit des Einzelnen, des Unternehmers, von dem der Gedanke des Filmwerks ausging, der diesen Gedanken verwirklichte. Hier ein Urheberrecht des Unternehmers anzuerkennen, gebiete praktische Notwendigkeit. Denn es wäre ein Unding, bei einem Werk, dessen Herstellungskosten, wie beim Tonfilm (TBf.), durchschnittlich zwischen einer halben und einer ganzen Million Reichsmark schweben, jedem einzelnen dieser Mitarbeiter ein Urheberrecht anzuerkennen, selbst wenn dieses oder einzelne davon durch cessio legis auf den Unternehmer übergingen. Man dürfe nicht vergessen, daß diese Einzelbeiträge unselbständig und einzeln nicht verwertbar seien, so daß dem Einzelnen auch kein Unrecht geschehe, wenn er am Gesamtwerk selbst kein Recht habe. Die Anerkennung eines Urheberrechts für den Unternehmer sei hier (beim Film) um so weniger zu beanstanden, als hierbei durch ihn gerade jene Auslese und Anordnung unter den Einzelleistungen der Wiedergebenden getroffen werde, die in § 5

halten hier einen Werkvertrag für vorliegend) ist eine derartige Uebertragung aus dem bestehenden Dienstverhältnis zwischen Filmhersteller und Spielleiter zu subintellegieren. (cf. Stenzel a. a. O. p. 12 Abs. 2 und das dort zit. Urteil des LG. Berlin, sowie Allfeld, Kom.Lit.UG., Bem. 6 zu § 2, p. 72 f.; derselbe: Kom.KUG., § 1 Anm. 4; cf. auch Friedemann in Ufita, 1. Bd. (Jg. 1928), H. 5, p. 530 ff., spez. p. 558 letzter Abs.

[1]) cf. Friedemann in Ufita, 1. Bd. (Jg. 1928), H. 3, p. 344 ff., und H. 5, p. 530.

[2]) cf. Hoffmann, „Der Entwurf eines Urheberrechtsgesetzes" in Ufita, 5. Bd. (Jg. 1932), H. 5, p. 419 ff., auf p. 429 f.

des Entwurfs bei einer im Regelfalle viel geringeren geistigen Leistung —: „Sammlungen von Werken der Literatur, Kunst oder Photographie, deren Auslese oder Anordnung eine eigentümliche geistige Schöpfung darstellt, sind ..... als Werke der Literatur geschützt" — als urheberrechtlich bedeutsam anerkannt werde[1]).

Das Ergebnis unserer Untersuchungen ist mithin folgendes:

a) Da nach der Ansicht des Entwurfs (§ 14 Abs. 2) die bloße Uebertragung des Vortrags oder der Aufführung eines Werkes der Literatur oder Tonkunst auf Vorrichtungen zur wiederholbaren Wiedergabe des Werks für Gesicht oder Gehör als Vervielfältigung anzusehen ist, hat der gewerbsmäßige Unternehmer an diesem Teile des Films, also an der im Film „vervielfältigten" Musik kein eigenes Urheberrecht — ein unbefriedigendes Ergebnis, das wir schon oben (p. 47 ff. dieser Abhandlung) bekämpften und zu widerlegen versuchten. Das geltende Recht sieht diesen Vorgang als Bearbeitung an und gewährt dem Hersteller der Schallvorrichtung als dem Rechtsnachfolger der vortragenden Künstler[2]) gemäß §§ 2 Abs. 2, 12 Abs. 2 Ziff. 5 LUG. ein Bearbeiter-Urheberrecht. Müssen wir Hoffmann[3]) im allgemeinen Recht geben, wenn er es begrüßt, daß für die Schutzfähigkeit von Bearbeitungen nun ausdrücklich gefordert wird, daß diese eine eigenpersönliche Schöpfung des Bearbeiters sein müssen und daß damit hoffentlich dem Bearbeiterunfug bei Tonkunstwerken Einhalt geboten wird, so muß für den Film (Ton-Bildfilm), selbst wenn man sich, wie der Entwurf auf den von uns oben (p. 27 ff.

[1]) Hoffmann hat schon in seinen früheren Aufsätzen, „Bildfunk, Tonfilm und Tonbild" in JW., 58. Jg., 1929, H. 17, p. 1179 ff., sowie „Das Recht des Tonbildes" in BBBl., 96. Jg., 1929, Nr. 46, p. 201 ff., auf das einheitliche Urheberrecht desjenigen hingewiesen, der den Tonfilm (TBf.) hat herstellen lassen, d. h. des Unternehmers, wobei er bisher die Frage offen ließ, ob dieser Unternehmer ein ursprüngliches Urheberrecht daran erwirbt oder ein abgeleitetes, ihm von den bei der Herstellung des Tonbildes in urheberrechtlich relevanter Weise tätig werdenden Personen kraft Dienstvertrages übertragenes Urheberrecht.

[2]) cf. Allfeld, Kom.LUG., Bem. 6 zu § 2, p. 72: „.... Der Fabrikant des Instruments erwirbt das Urheberrecht nur durch Uebertragung (§ 8), die sich wohl regelmäßig stillschweigend mit der Ausführung des Auftrags verbindet."

cf. ferner Marwitz-Möhring, Kom.Lit.UG., Bem. 11 zu § 2, p. 46 zu 11 Abs. 1: „Gemeint ist wohl, daß der Vortragende selbst, nicht der Besteller oder sonstige Veranlasser des Vortrags geschützt sein soll." — Der Fabrikant erwirbt also auch nach der Ansicht von Marwitz-Möhring das Urheberrecht nur durch Uebertragung.

[3]) cf. Hoffmann, „Entwurf eines Urheberrechtsgesetzes" in Ufita, 5. Bd. (Jg. 1932), 5. H., p. 419 ff., spez. p. 428.

dieser Abhandlung) bekämpften Standpunkt der Wirkungstheorie von Cahn-Speyer stellt, aus Gründen der Rechtssicherheit eine Ausnahme gemacht werden und hier dem Unternehmer als dem Rechtsnachfolger der „vortragenden" Künstler ein Bearbeiterurheberrecht ähnlich dem von §§ 2 Abs. 2, 12 Abs. 2 Ziff. 5 LUG. zugebilligt werden. Dieses entbehrt um so weniger einer gewissen Rechtsgrundlage, als der Regisseur bzw. der Tonmeister die Musik auf die synchron aufzunehmenden Bildvorgänge abstimmen, sie in diese einbauen und einpassen muß, eine Aufgabe, die zum mindesten großes künstlerisches Anpassungsvermögen, wenn nicht gar schöpferische Leistung erfordert. Die bedenkliche Folge der im Entwurf vertretenen Ansicht ist, daß der „Hersteller der Schallvorrichtung", wenn er vom Berechtigten kein Urheberrecht erwirbt, gegen die sittenwidrige Ausbeutung seiner Leistung durch Miterwerber nur nach § 1 UWG. geschützt ist.

b) Hingegen ist es begrüßenswert, wenn der Entwurf in „Abweichung" vom geltenden Recht (§ 1 KUG.) und in Angleichung an das österreichische Gesetz (§ 12) bestimmt, daß das Urheberrecht an gewerbsmäßig hergestellten Werken der Photographie dem Inhaber des Unternehmens zusteht. (§ 7 Abs. 2 des Entwurfs.) Nach der Begründung zum Entwurf (cf. § 7, p. 41 Abs. 2) gilt § 7 Abs. 2 selbstverständlich auch für die gewerbsmäßig hergestellten Werke der Photographie, aus denen sich ein kinematographisches Werk zusammensetzt.

Die Sondervorschrift des Abs. 2 gegenüber Abs. 1 von § 7 findet nach der Begründung (p. 41 oben) ihre Rechtfertigung in dem tiefgreifenden Unterschied zwischen den Werken der Literatur und der Kunst einerseits und den Werken der Photographie anderseits. Die Photographie sei keine eigentümliche Gestaltung des Geschauten oder innerlich Erlebten, sondern nur eine mit technischen Mitteln bewirkte bildliche Festlegung eines Ausschnittes aus der Außenwelt, wie geschickt und künstlerisch auch diese Mittel im einzelnen Falle gehandhabt sein mögen. Gewerbsmäßig hergestellte Werke der Photographie seien gewerbliche Erzeugnisse, bei denen die Personen, die an ihrer Herstellung mitgewirkt haben, mehr in den Hintergrund treten.

Ob allerdings der Filmoperateur dem Geschauten, d. h. der aufzunehmenden Handlung, nicht doch stellenweise, wenn auch mit technischen Mitteln, künstlerische, d. h. eigentümliche Gestaltung verleiht, besonders wenn es sich um einen hervorragenden Vertreter seines Faches handelt[1]), mag immerhin dahingestellt bleiben. Es

[1]) Gedacht ist an die Operateure der Fritz-Lang-Filme der Ufa (Nibelungen, Metropolis, Spione, M. usw.): Erich Kettelhut und Otto Hunte.

ist Tatfrage und hängt im Einzelfalle von der Art seiner Mitwirkung ab[1]).

[1]) Roeber, Das Filmrecht und die Frage seiner Reformbedürftigkeit, p. 29 Anm. 35 u. p. 33 f., lehnt das Urheberrecht oder Miturheberrecht des Operateurs am Film als einem selbständigen Gesamtwerk (nicht bloß der Summe der einzelnen Bilder) nicht grundsätzlich ab.

cf. auch Allfeld, Kom.KUG., Bem. 4 c zu § 1, p. 24.

cf. Schütze, Kinematographisches Urheberrecht, p. 25, der dem Operateur als Leiter der Aufnahme einen namhaften Grad geistiger Schöpfung zuspricht.

cf. ferner Eckstein a. a. O. p. 39 Abs. 1, der eine zusammengehörende urheberrechtliche Schöpfertätigkeit des Regisseurs und Operateurs annimmt.

Völlig bejaht wird der Anteil des Operateurs an der künstlerisch-schöpferischen Seite des Films von Fagg, Urheberschaft und Urheberrecht am Film, p. 21: „Es darf hiergegen (auch) nicht als Argument verwendet werden, daß der Operateur, der Kameramann, nicht eine künstlerische, sondern eine technische Tätigkeit ausübe. Jede Kunst erfordert eine Technik."

Man vergleiche zum Beweise der Richtigkeit von Faggs Ansicht beispielsweise die künstlerisch-schöpferische Leistung des Kameramannes in dem First-National-Film „Oliver Twist" nach dem bekannten Roman von Charles Dickens. Die Berliner Fachpresse war sich damals darüber einig, daß der Film „zauberhaft photographiert" sei und daß der Kameramann das typische Milieu der Londoner City mit ihren schemenhaft aus dem Nebel auftauchenden altehrwürdigen Gebäuden einerseits, die mystische Stimmung, die über Dickens Werk liegt, und die Verbrecherwelt von Field-Lane anderseits durch das fast Rembrandtsche Hell-Dunkel der Ausleuchtung der Außen- wie Innenaufnahmen und die eigenartige Verschleierung der Bilder, besonders bei der Brückenszene, treffend und bestechend zum Ausdruck gebracht habe. Hier liegt mehr vor, als bloß technische Kunstgriffe. Hier handelt es sich um Miturheberrecht am Tonbildschaffen.

cf. ferner Stenzel, Die Film-Verwertungsverträge usw., S. 11. Dieser Autor spricht dem Operateur als dem „photographischen Bearbeiter" das Urheberrecht nach § 15 KUG. zu, da er ein durchaus künstlerisch-selbständiger Gestalter sei. Seine Urheberrechte bezögen sich freilich nur auf jedes der einzelnen Photos für sich, nicht auf den Film als solchen.

Allfeld, Anm. 4 zu § 1 KUG., und mit ihm Schütze, Kinematographisches Urheberrecht, p. 27, betonen, daß die Vorbereitung der Aufnahme (Wahl des Standortes und der geeigneten Beleuchtung, Bestimmung der Stellung des Gegenstandes der Aufnahme, Anordnung des etwaigen Beiwerkes, Aufsuchung des Motivs und Abgrenzung des Bildes von Landschaften) einen gewissen, mitunter namhaften Grad geistiger Tätigkeit erfordern könne. Allfeld (a. a. O.) bezeichnet daher denjenigen, der die Aufnahme leitet, also den bei der Aufnahme des Bildes .... verwendeten Personen die entsprechenden Anweisungen gibt (so auch Begründung p. 16), als den alleinigen

Doch soll, wie die Begründung (a. a. O.) fortfährt, dieses Urheberrecht nur einen beschränkten Inhalt haben. Dem Unternehmer sollen zwar alle dem Urheber vorbehaltenen vermögensrechtlichen Befugnisse, die sogenannten Werknutzungsrechte (darüber des Näheren unten p. 96 ff. dieser Abhandlung) zustehen, außerdem aber nur noch das Recht, Aenderungen am Werk, an dessen Titel und an der Bezeichnung des Urhebers zu untersagen, sofern nicht der Entwurf solche Aenderungen auch ohne Einwilligung des Urhebers gestattet. (§§ 12 Abs. 7 in Verb. mit Abs. 4, und 22 Abs. 1 des Entwurfs; cf. Begrdg. p. 41 Abs. 1.)

Der optische Teil des Films, gleichgültig ob er als Werk der Kinematographie den besonderen literarischen Schutz des § 2 Abs. 2 zu I. Nr. 4 in Verb. mit Abs. 1 des Entwurfs genießt oder, da keine eigentümliche Schöpfung (Landschaftsfilm), nicht darunter fällt, genießt also in jedem Falle in den einzelnen Lichtbildern, aus denen er sich zusammensetzt, als Werk der Photographie Schutz. Träger des Urheberrechts ist in Abweichung von § 1 KUG. gemäß § 7 Abs. 2 des Entwurfs der Inhaber des Unternehmens.

Urheber. Das kann der Regisseur, wird aber zumeist der Operateur sein, da Operateure von Ruf mehr oder weniger selbständig arbeiten. (Ueber den sofortigen stillschweigenden Uebergang seiner Rechte auf den Geschäftsherrn cf. Allfeld und Schütze a. a. O.)

Eckstein (a. a. O. p. 39) spricht von der zusammengehörigen urheberrechtlichen Schöpfertätigkeit des Regisseurs und Operateurs und der übrigen Mittelspersonen, die so unmittelbar für den Unternehmer schaffen, daß das Urheberrecht originär, nicht etwa derivativ in ihm entstehe. Er lehnt also ein schöpferisches Tätigwerden des Operateurs ebenfalls nicht ab.

Friedemann in Ufita, 1. Bd. (Jg. 1928), H. 5, p. 530 ff., auf p. 558: „Ob der Operateur, der ja in jedem Falle Urheber der Filmphotographie ist, also das an dieser bestehende photographische Urheberrecht erwirbt, auch als Miturheber des in dem Film sich verkörpernden Geisteswerkes zu gelten hat, hängt im Einzelfalle von der Art seiner Mitwirkung ab und wird in der Regel zu bejahen sein."

Auch Hirsch (a. a. O. p. 14) weist auf die selbständige Tätigkeit des Operateurs hin, die ihn auf die künstlerische Gestaltung des Films erheblichen Einfluß nehmen lasse, und stützt sich auf Fagg (a. a. O.).

Eine schöpferisch-geistige Leitung des Operateurs verneinen:

Goldbaum, Urheberrecht und Urhebervertragsrecht, 1. Aufl., p. 19 Anm. 1 zu § 2: „Wenn man ihm (dem Operateur) auch das photographische Urheberrecht, das mit der Entstehung auf den Fabrikanten übergeht, am einzelnen kleinen Bild zuspricht, das Urheberrecht am Film ... hat er keinesfalls; das Recht an der immateriellen Kombinationsidee steht ihm nicht zu. Er hat keinerlei Miturheberrecht ..."

Andritzky a. a. O. p. 18 Abs. 1.

Werz a. a. O. p. 27 letzter Abs.

c) Nach § 7 des Entwurfs entstehen alle übrigen Urheberrechte in der Person desjenigen, der das Werk geschaffen hat. (§ 7 Abs. 1 des Entwurfs.) Daraus ergibt sich die bedenkliche Folgerung, daß nach der im Entwurf vertretenen Ansicht kein einheitliches, originäres Urheberrecht am Film besteht, wie wir es de lege ferenda befürworten.

b) Betrachtungen zur Lehre vom derivativen Urheberrecht des Unternehmers.

Welche Personen oder Personengruppen sind nun als geistige Schöpfer des Films anzusehen? Der Entwurf beantwortet, wie das geltende Recht, die Frage nicht, gibt vielmehr im § 7 Abs. 1 lediglich die Richtung an, in der unsere Untersuchungen zu führen sind, indem er viel klarer als § 2 Abs. 1 Satz 1 LUG.: („Urheber eines Werkes ist dessen Verfasser") bestimmt, daß Urheber eines Werkes (nur) derjenige ist, welcher es (tatsächlich) geschaffen hat, da nach Ansicht des Entwurfs (cf. Begrdg. p. 40 § 7 Abs. 3) das Urheberrecht an einem literarischen oder künstlerischen Werk (nach § 2 Abs. 2 zu I. Nr. 4 gehören Werke der Kinematographie, soweit sie den Voraussetzungen des Abs. 1 entsprechen, zu den Werken der Literatur) nur in der Person seines Schöpfers entstehen kann. Ferner erleichtert uns der Entwurf unsere Aufgabe noch insofern, als er es prinzipiell ablehnt, ein originäres Urheberrecht des Unternehmers anzuerkennen (cf. Begrdg. p. 40 Bem. zu § 7 Abs. 3; p. 70 Bem. zu § 21 Abs. 1 und p. 53 ff. dieser Ausführungen). Für die Ermittlung des Filmurhebers sind also nur noch zwei Personengruppen zu unterscheiden:

1. die Stoffwerkautoren,
2. die Filmwerkpersonen.

Die dritte „Gruppe": der Filmunternehmer fällt als solcher fort und taucht höchstens in einer der beiden ersten Gruppen wieder auf, soweit er durch die Uebernahme von Mitarbeiterfunktionen schöpferisch tätig wird und deshalb in die Reihe der Filmschaffenden zu stellen ist.

aa) Untersuchung der Gruppe der Stoffwerkautoren auf ihre geistige Schöpfertätigkeit am Tonbildschaffen.

Die Gruppe der Stoffwerkautoren umfaßt den Originalbuchautor, den Drehbuchautor und beim Tonfilm (Ton-Bildfilm) den Komponisten.

1. Der Originalbuchautor, d. h. der rein literarische Schriftsteller, z. B. der Verfasser eines Romans, einer Novelle, Ballade oder sonstigen Dichtung, der in manchen Fällen an eine spätere Verfilmung seines Werkes gar nicht dachte, scheidet von vornherein für die Filmurheberschaft aus. Ihm steht lediglich der Verfilmungsschutz des § 13 Abs. 3 des Entwurfs zur Seite, der ihm das Recht gibt, die Ver-

wertung des Films, der sich auch nach dem Entwurf (§ 4 Abs. 1) als Bearbeitung eines Sprachwerks darstellt, zu untersagen. Das entspricht im Ergebnis genau dem geltenden Recht (cf. den Verfilmungsschutz des § 12 Abs. 2 Ziff. 6 LUG.). Das Urheberrecht am Film erwächst auch nach der Rechtskonstruktion des Entwurfs in der Person des Bearbeiters (§ 4 Abs. 1 des Entwurfs; § 2 Abs. 1 LUG.).

Die Begründung zum Entwurf führt in den Bemerkungen zu § 4: „Bearbeitungen" (p. 36) folgendes aus:

Im Anschluß an Art. 2 Abs. 2 der revidierten Berner Uebereinkunft[1]) bestimme § 4 des Entwurfs, daß Uebersetzungen und sonstige Bearbeitungen, soweit sie sich als eigentümliche geistige Schöpfungen des Bearbeiters darstellen, wie Originalwerke geschützt seien, unbeschadet jedoch des am bearbeiteten Werke bestehenden Urheberrechts. Umarbeitungen, die sich nicht als das Werk einer eigentümlichen Gestaltungskraft darstellen (cf. des Näheren Begrdg. a. a. O.) seien keine geistigen Schöpfungen, denen urheberrechtlicher Schutz zuteil werden könne. Das gelte auch für Uebertragungen von Werken der Literatur oder Tonkunst auf Vorrichtungen zur mechanischen Wiedergabe für das Gehör, wie Filmstreifen usw., die nach § 14 Abs. 2 des Entwurfs lediglich als Vervielfältigungen gelten. Die im § 2 Abs. 2 Nr. 5 LUG. (des geltenden Urheberrechtsgesetzes) aufgestellte Fiktion, daß solche Uebertragungen als Bearbeitungen anzusehen seien, werde vom Entwurf (cf. des Näheren Erläuterungen zu §§ 13—17, p. 50 ff.) nicht übernommen.

2. Eine Sonderstellung nimmt also der Komponist der im Ton-Bildfilm verwendeten Musik ein. Da der Entwurf auf dem Standpunkt der Wirkungstheorie von Cahn-Speyer steht, so erstreckt sich sein Urheberrecht nur auf die Musik, d. h. auf den Tonteil des Ton-Bildfilms, nicht auf das Tonbild als Ganzes. Nach § 21 Abs. 2 des Entwurfs gilt für das gemäß § 14 Abs. 2 l. c. im Rahmen des Werkes der Kinematographie „vervielfältigte" Musikstück sodann nicht die cessio legis des Abs. 1 von § 21, wonach die Werknutzungsrechte an einem gewerbsmäßig hergestellten Werk der Kinematographie ohne weiteres auf den Inhaber des Unternehmens übergehen. Ist das Tonkunstwerk jedoch erlaubterweise zur Wiedergabe im Rahmen der Kinematographie vervielfältigt worden (§ 21 Abs. 2), so kann allerdings der Inhaber des Unternehmens gemäß der Zwangslizenz des

[1]) Dem Originalwerk werden nach Abs. 2 von Art. 2 der Rev.Bern.Ü. dessen Bearbeitungen gleichgestellt. Eine Bestimmung dieses Begriffs fehlt. Die Rev.Bern.Ü. begnügt sich, wie Hoffmann zu Recht hervorhebt, mit einer beispielhaften, also nicht abschließenden Aufzählung einzelner Arten von Bearbeitungen. (cf. Näheres bei Hoffmann, Die Berner Uebereinkunft usw. Bem. zu Art. 2, p. 58 zu VI.

§ 49 des Entwurfs verlangen, daß der Komponist gegen angemessene Vergütung die Erlaubnis erteilt, das Tonkunstwerk auf die in § 13 Abs. 1, 2 bezeichnete Art zu verwerten, d. h. das Werk der Tonkunst im Rahmen des Werkes der Kinematographie öffentlich aufzuführen. (§ 13 Abs. 2 b, l. c.)

3. Aus den gleichen Gründen, aus denen wir ein Urheberrecht des Originalbuchautors verneinten (cf. oben p. 63 ff. zu aa), 1 dieser Abhandlung), müssen wir zu einer Verneinung der Filmurheberschaft auch des Drehbuchautors kommen, da wir die Verfilmung des Drehbuchs stets als Bearbeitung im Sinne des § 4 Abs. 1 des Entwurfs, d. h. als Umsetzung eines Schriftwerkes in eine andere Kunstform, nämlich in die Bildersprache des Films ansehen.

Als Urheber des Films wird der Drehbuchautor besonders von Andritzky (a. a. O. p. 10 ff.) bezeichnet — eine Lehre, die dann im wesentlichen von Elster[1]) entwickelt und ausgebaut wurde. Dabei geht Andritzky von dem „Normalfall" aus, der Drehbuchautor sei selbst der Erfinder der im Drehbuch enthaltenen Fabel und verfasse vollkommen selbständig das absolut drehreife Buch (Andritzky a. a. O. p. 10 zu III).

Mit Recht weist Werz (Das Urheberrecht des Tonfilms, p. 25) darauf hin, daß dieser „Normalfall" eine sehr seltene Ausnahme sein dürfte und daß es nach stark vertretener Ansicht ein vollkommen drehreifes Manuskript überhaupt nicht gebe, da bei der Aufnahme stets mehr oder weniger von den Angaben des Drehbuchs abgewichen werde.

Elster, als Vertreter der Fallmethodik, (zu deren Anhängern auch der Referent des Entwurfs zu rechnen ist und nach welcher Methode die Umstände des einzelnen Falles zu entscheiden haben[2]); Gegensatz: Kategorienmethodik, bei der die Zuständigkeit zu einer bestimmten Berufskategorie als entscheidend angesehen wird), weist in

---

[1]) cf. Elster in GRUR., 36. Jg. (1931), Nr. 1, p. 47 ff. Derselbe in Handb., p. 110, 112. Derselbe in Ufita, 4. Bd. (1931), 5. u. 6. H., p. 434 ff., spez. p. 450 f.

Auch Eckstein, Deutsches Film- und Kinorecht (1924), vertritt den Standpunkt; cf. Kap. 7, p. 39: „Wer ist der Urheber eines Films? Wie schon ausgeführt, hat den Hauptanteil daran der Verfasser des Filmmanuskripts, der die Autorschaft oft (?) wieder mit einem literarischen Autor wird teilen müssen."

Ebenso Marwitz-Möhring, Das Urheberrecht an Werken der Lit. u. Tonkunst, Bem. 5 zu § 2 LUG., p. 44: „.... Urheber des Films sind also der Verfasser des Drehbuchs und, soweit er über das Drehbuch hinaus diese Tätigkeit entwickelt, der Filmregisseur ...."

[2]) cf. zu diesen Fragen die tiefgründigen Ausführungen bei Roeber, Das Filmrecht und die Frage seiner Reformbedürftigkeit, zu IV.: „Die Filmurheberschaft", p. 28 ff. (1932).

seinem oben zitierten Aufsatz (GRUR., 1931, p. 48) darauf hin, es gebe immer wieder nur eine Regel (besser Methode), die Schwierigkeiten zu meistern vermöge: Es komme nicht darauf an, als was man schaffe (Berufs- oder Tätigkeitskategorie), sondern nur darauf, daß man in Wirklichkeit und Wahrheit selbst etwas schaffe. Der Drehbuchautor ist also nach Elsters Ansicht dann Alleinschöpfer oder Mitschöpfer des Films, wenn er es ist, in dessen Person die Voraussetzung des eigenen Schaffens vorliegt.

Roeber (a. a. O. p. 32 oben) betont mit Recht dagegen, daß die Einwendungen gegen die Auffassung Elsters es nicht mit dem Prinzip der Fallmethodik zu tun hätten. Dieses Prinzip könne man ablehnen oder anerkennen. Sie müßten sich vielmehr gegen die Einbeziehung des Drehbuchautors in den Kreis der potentiellen Träger des Urheberrechts am Film richten. Hier sei der Punkt, der den Widerspruch herausfordere. Die Einbeziehung des Drehbuchautors erkläre sich aus der rechtlichen Trennung von „Filmung" und „Verfilmung", wobei nach Elsters eigener Definition unter Filmung die Filmherstellung nach einem eigens für den Film geschriebenen Werk (Drehbuch und dergleichen), unter Verfilmung aber die Umarbeitung (Bearbeitung) eines Literatur- oder Tonkunstwerkes für den Film zu verstehen ist. (cf. Elster, GRUR., 1931, p. 48 Anm. 4.) Durch eine solche (abzulehnende) Trennung sei der Drehbuchautor in eine urheberschaftliche Beziehung zum Film gebracht: der Film sei dann für Elster die Vervielfältigung des „drehreifen" Manuskripts[1]), Urheber des Films mithin der Drehbuchautor.

---

[1]) Goldbaum sieht in seinem Werk „Filmverlagsrecht an drehreifen Büchern", p. 7 ff., die Herstellung eines Films nach einem Drehbuch als Vervielfältigung im Sinne des § 1 VG. an, woraus er im Gegensatz zur Entscheidung des RG. in Bd. 107, p. 62 ff. — das mit Recht die Anwendung der Bestimmungen des Verlagsvertrags auf den ganz anders gelagerten „Verfilmungsvertrag" ablehnt; cf. des Näheren RGZ. a. a. O. — irrigerweise die Verpflichtung des Filmunternehmers zur Verfilmung des Manuskripts herleitet, mit der Begründung, daß auch der Verleger verpflichtet sei, „das Werk (Buch) zu vervielfältigen und zu verbreiten". (Satz 2 von § 1 VG.)

Goldbaum glaubt, seine Ansicht von der verlagsrechtlichen Vervielfältigung des Drehbuchs im Sinne des § 1 VG. aus der Entstehungsgeschichte des § 15 LUG., der gleichfalls den Begriff der Vervielfältigung enthalte, herleiten zu können. Auch letztere Ansicht ist irrig. Die Herstellung eines Films ist vielmehr, wie aus § 12 LUG. unmittelbar hervorgeht, als eine Bearbeitung des drehreifen Buches anzusehen. Beim Filmmanuskriptvertrag wird nach geltendem Recht nicht das Recht zur Vervielfältigung und Verbreitung des Originalwerks übertragen, sondern, wie Koehne in Ufita, 4. Bd. (Jg. 1931), p. 483 ff., spez. p. 488 Abs. 3, treffend ausführt, das Recht zur Herstellung eines neuen, urheberrechtlich geschützten Werks. Uebrigens

Erst dann, wenn es sich um ein Manuskript handelt, das die „Drehreife" nicht besitzt, wenn also der nach ihm gedrehte Film nicht Vervielfältigung des Drehbuchs und der Drehbuchautor nicht der alleinige Filmurheber sei, werde die Ermittlung des Filmurhebers für Elster zu einem Problem der Fallmethodik. Dann sei der Drehbuchautor für Elster „nur dienendes Glied bei der Schöpfung des Films als Geisteswerk" (cf. Elster a. a. O. p. 51 zu 1: „Der Mitarbeitervertrag") und dann hänge es für diesen Autor von der Wahrheit des Falles ab, ob der Drehbuchautor neben Regisseur oder Unternehmer ein Miturheberrecht hat, oder ob das Urheberrecht am Film (nach dem Muster der Betriebserfindung) für den Unternehmer entstehe. (Der amtliche Entwurf eines Gesetzes über das Urheberrecht usw. lag Elster bei Abfassung der oben zitierten Arbeit [1931] noch nicht vor.)

Mit durchaus zustimmungswürdigen Gründen weist Roeber (a. a. O. p. 32 letzter Absatz) darauf hin, daß die Zulässigkeit der rechtlichen Trennung zwischen „Verfilmung" und „Filmung" verneint werden müsse: Denn auch die filmische Umsetzung des drehreifen Manuskripts sei eine Umsetzung in die Ausdrucksform des Films[1]), nicht — wie Elster meine — Umsetzung in ein nur anderes Ausdrucksmittel. Als Formumsetzung erfordere sie immer eine filmische

---

stehen diese Ausführungen Goldbaums in Widerspruch mit seinen Ausführungen in Urheberrecht und Urhebervertragsrecht, p. 18 Anm. 1 zu § 2 LUG. (1. Aufl.); cf. p. 68 f. unserer Abhandlung.

Ebenso Goldbaum, UR. u. UVR., Bem. 6 zu § 8 „Zweckübertragung — Ausführungszwang" auf p. 47 und zu B „die Urheberrechtsverträge der Filmindustrie" p. 93 ff.

Derselbe auch in Tonfilmrecht (Stilke), spez. für den Ton-Bildfilm, p. 27: „Hat der Filmfabrikant die Pflicht, den Film herzustellen? .... wird man (den Verfilmungszwang) in der Regel annehmen müssen."

[1]) oder, wie Koehne, „Verfilmungsrechtsverträge" in Ufita, 4. Bd. (Jg. 1931), p. 483 ff., spez. p. 489 letzter Absatz, es ausdrückt,: „... eine Umsetzung des Gedankeninhalts in die bildliche Darstellung, also eine Bearbeitung ...." Ebenso Frehse: „Die Verfilmung drehreifer Manuskripte nach dem Literaturschutzgesetz" in GRUR., 30. Jg. (1925), Nr. 11, p. 300 ff., spez. p. 302.

Ferner Smoschewer in J.Rdsch., 1926, p. 322, und die p. 70 ff. dieser Abhandlung Zitierten.

Elster, „Die Lautsprecher-, Rundfunk- u. Tonfilmmusikfrage" in JW., 60. Jg. (1931), H. 27, p. 1866 ff., weist ferner mit Recht darauf hin, daß die filmische Bearbeitung grundsätzlich ebensowenig nur eine Verwirklichung, keine Veränderung des Drehbuchs sei. Vielmehr sei die sog. Verwirklichung des Drehbuchs seine Bearbeitung. Daneben sei selbstverständlich Vervielfältigung durch Druck nicht ausgeschlossen und für besonders hervorragende Filmmanuskripte („Filmnovellen") auch gelegentlich erfolgt.

Gestaltung, also die Zwischenschaltung eines Schöpfungsaktes und zahlreicher Schöpfungskräfte. Das Drehbuch möge filmtechnisch und literarisch vollendet sein, nie sei es mehr als eine Vorlage. In dieser Bedeutung sei es für den Film verfaßt worden. Der Film brauche in der Regel eine solche Vorlage. Nicht aber werde der Film gedreht, damit das Drehbuch sich in der Ausdrucksform oder gar bloß in dem Ausdrucksmittel des Films verwirkliche. Sonst wäre die wirtschaftliche Funktion vom Filmhersteller und Drehbuchautor in ihr direktes Gegenteil verkehrt. Ob das sogenannte drehreife Manuskript „als Film erdacht" sei, spreche vielleicht für die Qualitäten des Drehbuchs, das die Eignung der stofflichen Darstellung zur Verfilmung oder die vom fertigen Film auf das Publikum ausgehenden Wirkungen gleich von vornherein richtig abschätzt, für die filmurheberrechtlichen Beziehungen aber sei dies ohne irgendwelche Bedeutung.

Entgegen der Auffassung von Elster sei also daran festzuhalten, daß der Drehbuchautor ebensowenig wie der Originalbuchautor in die Stellung eines Miturhebers oder des Alleinurhebers des Films einrücken könne, und zwar nicht deswegen, weil es sich hier um eine Frage der Kategorien- oder Fallmethodik handeln würde, sondern weil die Umsetzung des Drehbuches in die Ausdrucksform des Films ein filmischer Schaffensakt sei, in bezug auf den auch das beste Drehbuch nur Vorlage sei. An dem Schaffensakt sei der Drehbuchautor nicht mehr beteiligt oder, wenn er beteiligt sei, dann sei er soweit nicht mehr Drehbuchautor, sondern Filmwerkperson.

Diese Gedankengänge, die zu einer Ablehnung eines Urheberrechts des Drehbuchautors führen, werden im wesentlichen schon entwickelt bei Frehse (Der Verfilmungsvertrag, seine Grundlagen und seine Rechtsnatur; derselbe auch in GRUR., 30. Jg. (1925), Nr. 11, p. 300 ff., spez. p. 302), sowie von Werz (Das Urheberrecht des Tonfilms, p. 25 f.). Aus den gleichen Gründen beziehen auch Friedemann („Grundfragen des Filmrechts" in Ufita, 1. Bd. (Jg. 1928), p. 530 ff., spez. 557, und die in Anm. 104 l. c. Zit.), sowie Fagg (Urheberschaft und Urheberrecht am Film, p. 9 ff. zu III., sowie p. 38 ff. zu V.) den Drehbuchautor nicht mit in das Problem der Filmurheberschaft ein. Ebenso kommen zu einer Verneinung der Urheberschaft des Drehbuchautors am fertigen Filmwerk Stenzel (Die Film-Verwertungsverträge usw., p. 10 ff.) und Hirsch, Film-Verwertungs-Verträge, p. 13 ff., spez. 14/15). Auch der Kommentar von Goldbaum (Urheberrecht und Urhebervertragsrecht, 1. Aufl., p. 18 Anm. 1 zu § 2 LUG.) verneint die Frage.

Goldbaum führt (a. a. O. p. 18 Abs. 2) aus: „Wer leistet die sog. schöpferische Arbeit am Film? Zunächst der sog. Filmautor, der das Szenarium oder drehreife Buch schreibt und es dem Unternehmer zwecks kinematographischer Bearbeitung (nicht Verviel-

fältigung!) überläßt. Erwächst dem Filmautor ein Urheberrecht am Film? Die Frage ist ohne weiteres (!) zu verneinen und sie ist scharf zu scheiden von der ganz anderen Frage, ob das Urheberrecht am Film abhängig ist von dem Urheberrecht am drehreifen Buch. Bekanntlich steht dem Urheber des Originals an der Bearbeitung kein Urheberrecht zu." (cf. Allfeld, Kom.LUG., § 12 Bem. 2, p. 159 f.: „.... Keineswegs will damit gesagt sein, daß dem Urheber das ausschließliche Recht oder überhaupt ein Recht auf die „Bearbeitungen" schlechthin zustehe, also auch auf solche, welche ein anderer angefertigt hat ....") (cf. des Näheren zu dem Fragenkomplex Allfeld a. a. O.)

„Der Verfasser des Filmmanuskripts, der Verfasser des Romans oder des Dramas, nach dem der Film gestellt worden ist, besitzt also kein Urheberrecht am Film."

Mit dieser (von uns verteidigten) Ansicht setzt sich Goldbaum in Gegensatz zu seinen oben (in Anm. 1 zu p. 66 dieser Abhandlung) zitierten Ausführungen in seinem Werk „Filmverlagsrecht an drehreifen Büchern", wo er die Herstellung eines Films nach einem Drehbuch als „Vervielfältigung" im Sinne des § 1 VG. ansieht, was er aus der Entstehungsgeschichte des § 15 LUG., der gleichfalls den Begriff der Vervielfältigung enthalte, schließen will. Letztere Ansicht Goldbaums ist als irrig abzulehnen. Die Verfilmung (Filmung) ist, wie übrigens auch Koehne („Verfilmungsrechtsverträge" in Ufita, 4. Bd. (Jg. 1931), 5. u. 6. H., p. 483 ff., spez. p. 488 Abs. 3 mit Anm. 17) ausführt, und wie es ja auch aus § 12 LUG. unmittelbar hervorgeht, als Bearbeitung des drehreifen Buches anzusehen.

Die Ansicht, daß die Filmherstellung in jedem Falle eine Bearbeitung (nicht Vervielfältigung) des Drehbuchs sei, ist besonders auch vom RG. in seiner bekannten Entscheidung Bd. 107, p. 62 ff., anerkannt worden.

Allfeld führt treffend aus, daß von allen Bearbeitungen eines Werkes wohl die Benutzung zur kinematographischen Darstellung die größte Veränderung des Originals mit sich bringt. Anderseits sieht er, soweit es sich um das ausschließliche Vervielfältigungsrecht des Urhebers nach §§ 11, 12, 15 LUG. handelt, die Verfilmung als Vervielfältigung des (Schrift)-Werks an, die jedem anderen als dem Urheber verboten ist:

cf. E r s t e n s Allfeld, Kom.-VG., Bem. 6 a zu § 1 Abs. 2, p. 15 f.: „Ob die Verfilmung als Vervielfältigung im Sinne des § 1, der Verfilmungsvertrag mithin als Verlagsvertrag anzusehen sei, ist bestritten. Soweit es sich um das ausschließliche Vervielfältigungsrecht des Urhebers nach §§ 11, 12, 15 Lit.UG. handelt, ist die Verfilmung, das ist die Benutzung eines Schriftwerkes zu einer bildlichen Darstellung, welche das Originalwerk seinem Inhalte nach im Wege der Kinematographie oder eines ihr ähnlichen Verfahrens wiedergibt,

als Vervielfältigung, die jedem anderen als dem Urheber verboten ist, zu betrachten (vgl. Allfeld, UG., p. 171). Es ist aber nicht anzunehmen, daß sich der Begriff der Vervielfältigung, von dem das VG. in § 1 ausgeht, auf die Verfilmung erstreckt. Auch hier ist nämlich zu berücksichtigen, daß, wenn ein Schriftwerk verfilmt wird, an diesem durchgreifende Veränderungen vorgenommen werden, insbesondere die Sprachform beseitigt und durch die bildliche Darstellung ersetzt wird" — anders jetzt für den Ton-Bildfilm; aber auch für dieses Verfahren bleibt die „Filmung" Umsetzung in eine andere Kunstform, da die bildliche Darstellung das Primäre bleibt, der Ton (gesprochene Worte, Musik) nur sekundär den Bildteil des Ton-Bildfilms begleitet —, „an deren Schaffung ganz andere Personen als der Verfasser des Manuskripts, insbesondere der Filmregisseur, beteiligt sind. Der Manuskriptverfasser übergibt also sein Werk dem Filmfabrikanten nicht einfach zur Wiedergabe, wie der Verfasser eines Buches dem Verleger. Der Verfilmungsvertrag ist daher kein Verlagsvertrag, sondern ein Vertrag besonderer Art (contractus sui generis), und der Filmfabrikant ist ohne besondere Vereinbarung zur Herstellung des Films nicht verpflichtet." (So namentlich RGZ. 107, 62; U. v. 16. Juni 1923, und die bei Allfeld a. a. O. Zitierten; a. M. Opet in JW., 53. Jg., Nov. 1924, Doppelheft 21/22, p. 1719 f.; Goldbaum a. a. O.; derselbe in GRUR., 28, 186; a. A. auch KG. in JW. 51, 145, das die Bestimmungen des VG. für analog anwendbar hält; cf. bezüglich des Ton-Bildfilms auch Goldbaum in Tonfilmrecht (Stilke), p. 27.)

cf. auch Allfeld, Kom.LUG., Bem. 17 zu § 8, spez. p. 111: „Kein Verlagsvertrag, sondern ein Vertrag besonderer Art ist der Verfilmungsvertrag, durch den der Urheber einem Filmunternehmen das ausschließliche Recht zur Verfilmung seines Werkes überträgt. Die besonderen Verhältnisse, namentlich das erhöhte geschäftliche Risiko, dem der Fimfabrikant unterliegt, bringen es mit sich, daß dieser an sich nicht verpflichtet ist, das Werk zu verfilmen."

Ebenso Friedländer, Film und Urheberrecht, p. 7 ff.; Koehne, „Verfilmungsrechtsverträge" in Ufita, 4. Bd. (Jg. 1931), p. 483 ff., spez. p. 489 oben; Hoffmann, „Zum Filmverlagsrecht an drehreifen Büchern" in M. und W. 1924, p. 102 ff., spez. p. 104. Im Ergebnis auch Isay, „Die Pflicht zur Verfilmung von Filmmanuskripten", in GRUR., 28. Jg., 1923, Nr. 1, p. 10 ff.; Frehse, „Der Verfilmungsvertrag" usw.; Jesse, Der Verfilmungsvertrag usw., p. 12 ff.; Boschan, Verträge zwischen Filmfabrikanten und Schriftstellern, p. 181 (§ 48): „Zusammenfassung und Stellungnahme: Dem Urteil des RG. ist, soweit in diesem die Anwendbarkeit des VG. verneint wird, in vollem Umfange beizustimmen. Wirtschaftliche und juristische Gründe drängen gebieterisch zu diesem Ergebnis und überwiegen alle Argumente, die Goldbaum für die Anwendbarkeit des VG. geltend ge-

macht hat. Vor allem müssen die wirtschaftlichen Gründe ausschlaggebend sein. Die Bestimmungen des VG. sind, wie das RG. mit Recht hervorhebt, ganz auf die Verhältnisse des Buch- und Musikalienwesens zugeschnitten und können unmöglich den Großkapitalverhältnissen des Films aufgezwungen werden." (Es folgt Angabe von Zahlen als Beispiel, und in Anm. 1 Hinweis auf die Bildung von Produktionsgemeinschaften der europäischen Filmindustrie, welche die Herstellung internationaler Großfilme und Filmaustausch von Land zu Land unter prozentualer Aufteilung der Produktionskosten bezwecken.)

„..... Die Anwendung des VG. ist ausgeschlossen, da die Herstellung des Films nicht als Vervielfältigung des Filmmanuskripts im Sinne des § 1 VG. anzusehen ist. Eine Vervielfältigung setzt, wie das KG. und RG. übereinstimmend ausgeführt haben, begrifflich ein Verbleiben auf dem gleichen Kunstgebiet voraus. Dieses begriffliche Moment ist aber bei der Herstellung eines Films nach einem Filmmanuskript nicht vorhanden."

Diese Ausführungen Boschans, die sich mit unserer Ansicht decken, sind unseres Erachtens durchaus zustimmungswürdig. Auch Dittmar (Urheberrecht im Filmgewerbe) lehnt die Anwendung des VG. auf den Verfilmungsvertrag ab: „..... Es ist aber auch die Annahme unrichtig, daß der Film eine Vervielfältigung des Filmbuchs sei. Der Film gibt nicht das Filmbuch, er gibt nur dessen Inhalt wieder. Kein Kinobesucher wird behaupten, daß er ein Vervielfältigungsexemplar des Filmbuchs gesehen habe, sondern nur die Handlung, die im Filmbuch niedergelegt ist. Der Gang der Handlung ist übernommen in dem Film. Diese Tätigkeit ist keine Vervielfältigung des Filmbuchs .... (Es) trifft auch hier zu, daß der Filmhersteller durch eigene geistige Tätigkeit aus einem sinnbildlichen Filmbuch einen sinnbildlosen Film macht, das Filmbuch also bearbeitet" usw.

cf. ferner z w e i t e n s Allfeld, Kom.LUG., Bem. 25 zu § 12 Nr. 6 LUG., p. 171 ff., spez. p. 171: „.... Eine dem Urheber allein vorbehaltene, also anderen Personen verbotene Benutzung im Sinne der Vorschrift der Ziff. 6 liegt schon in der Herstellung des Films, die als Vervielfältigung anzusehen ist" — (ebenso Cohn, Kinematographenrecht, p. 29 oben: „Stellt auch die ungenehmigte Anfertigung des Films eines noch geschützten Dramas eine Verletzung des Urheberrechts dar? Die Frage ist in der Regel zu bejahen, da die Herstellung auch nur eines Exemplars mittels eines photographischen Verfahrens das Werk zum Zwecke sinnlicher Wahrnehmung wiedergibt, mithin im Sinne des § 15 Abs. 1 Lit.UG. vervielfältigt ...." Der gleichen Ansicht May, Das Recht der Kinematographen, p. 119) —, „.... weiter in der gewerbsmäßigen Verbreitung des Films und in der öffentlichen Vorführung der bildlichen Darstellung; (letztere erwähnt das Gesetz ausdrücklich in den §§ 37, 38 und 41). Von allen

Bearbeitungen eines Werks bringt wohl die Benutzung zur kinematographischen Darstellung die größte Veränderung des Originals mit sich. Dadurch, daß die Sprachform durch die Form der bildlichen Darstellung .... ersetzt wird, kommt von der Charakterzeichnung, mit der die handelnden Personen in der Erzählung oder dem Bühnenwerk ausgestattet sind, von der Entwicklung der Charaktere, von der Motivierung der einzelnen Vorgänge und Handlungen vieles in Wegfall, wie anderseits die Natur der Verfilmung auch gewisse Zusätze erfordert. Insoferne erleidet also auch die innere Form des Werkes eine namhafte Veränderung. Trotzdem bleibt die Identität der bildlichen Darstellung mit dem Original im wesentlichen (in so lange) gewahrt, als nicht bloß die Fabel, der rohe Stoff der Handlung übernommen, sondern auch deren Ausgestaltung und Durchführung im einzelnen, also die innere Form in ihren Grundzügen beibehalten ist ....".

(cf. des Näheren zu diesem Fragenkomplex Allfeld a. a. O., Bem. 25 zu § 12 LUG., spez. p. 172 f. mit ausführlicher Literaturangabe.)

Es fragt sich, ob diese Ausführungen Allfelds, die vor Akutwerden der urheberrechtlichen Tonbildprobleme verfaßt worden sind, auf diese neue technische Erfindung anwendbar sind, oder, anders formuliert, ob auch die Umsetzung eines Schriftwerks[1]) (§ 1 LUG.) in die Bilder- und Tonsprache des Ton-Bildfilms als Bearbeitung anzusehen ist. Diese Frage ist unbedingt zu bejahen. Auch beim Tonbild wird die Sprachform, in der das Schriftwerk dem Aufnehmenden wahrnehmbar gemacht wird, im wesentlichen durch die Form der bildlichen Darstellung ersetzt, da, wie wir oben bereits ausführten, auch in diesem Falle das B i l d das Primäre, Wesentliche bleibt, der T o n, die gesprochenen Worte, sowie die Musik, nur sekundärerläuternde, gegenüber dem Bildlichen untergeordnete Bedeutung haben. Liegt es auf der Hand, daß diese Feststellung für das Originalschriftwerk zutrifft[2]), so muß sie auch für die Tonbild-„Filmung" des Drehbuchs gelten. Denn auch für diesen Vorgang bleibt die Tätigkeit des Regisseurs (Umformers, wie wir sagen möchten): Umsetzung

---

[1]) Das kann sein a) das Originalschriftwerk (Roman, Drama usw.), b) das bearbeitete Originalschriftwerk, d. h. Drehbuch.

[2]) Ein guter Regisseur wird niemals ein Drama oder einen Roman im Tonbild einfach „ab"-photographieren, da dies langweilig und unfilmisch wirken müßte. Auch beim Tonbildschaffen haben wir es im wesentlichen mit Kinematographie, d. h. Bewegungsaufzeichnung zu tun. Ein guter Film darf die Bilder nicht durch zu lange Dialoge überziehen, er muß Handlungs- und Bildtempo besitzen, d. h. er darf die psychologischen Tiefen und Feinheiten des Originalwerks nur „anreißen".

in eine andere Kunstform, d. h. in die Bildersprache des Tonbildwerks, da auch hier der Schaffensakt des Bildlichen gegenüber der Wiedergabe der im Drehbuch mehr oder weniger genau festgelegten, vom Schauspieler zu sprechenden Worte (die ja übrigens beim stummen Film, allerdings in weniger engem Zusammenhange, im Zwischentitel wiederkehren), dessen Hauptaufgabe bleibt. Auch die treffende Bemerkung Allfelds, daß von der Motivierung der einzelnen Vorgänge und Handlungen vieles in Wegfall kommt, trifft für die Schaffung des Tonbildes zu, da ganz abgesehen vom Original-Schriftwerk (Roman usw.), wo dieser Wegfall unleugbar ist, auch bezüglich des Drehbuchs der Regisseur zumeist von der Vorlage des Filmmanuskripts, infolge der sich oft erst während der Aufnahme vor der Tonbildkamera ergebenden besonderen Anforderungen der Werkumsetzung mehr oder weniger stark abweicht[1]).

Zusammenfassend können wir Allfeld bezüglich seiner Ansicht von der in der Bearbeitung des Schriftwerks liegenden gleichzeitigen Vervielfältigung des Originalromans usw. oder Drehbuchs allerdings nicht zustimmen, weil unseres Erachtens die durch die „Filmung" bedingten Abweichungen vom Originalroman usw., sowie die Umsetzung des Drehbuchs als sinnbildliches Werk in den sinnbildlosen Film die Annahme einer Vervielfältigung ausschließen, stellen aber mit Befriedigung fest, daß gerade dieser Autor in der Hauptsache mit uns einen scharfen Trennungsstrich zieht zwischen Schöpfung des Schriftwerkautors und ebenfalls eigentümlicher, urheberrechtlich relevanter Schöpfung des Spielleiters usw., die sich als Bearbeitung der Schöpfung des Originalbuch- bzw. Drehbuchautors charakterisiert, und damit die Ansicht, das Filmwerk sei nur die Vervielfältigung des Schriftwerkes, ebenfalls als unrichtig ablehnt.

Allfeld weist in seinem Kommentar zum LUG. (Bem. 17 zu § 8) darauf hin, daß der Verfilmungsvertrag im Zweifel nur das Recht zur einmaligen Verfilmung gewährt und verweist auf Smoschewer, „Verfilmungsvertrag und mehrfache Verfilmung", in GRUR., 30. Jg. (1925), Nr. 12, p. 327 ff., spez. p. 331 rechts, der auch nach unserer Meinung zutreffend § 5 des VG. analog anwendet, wonach der Verleger nur zu einer Auflage berechtigt ist.

Anderer Ansicht der bei Allfeld (a. a. O.) zit. Aufsatz von Alexander-Katz, „Probleme des Filmrechts" in GRUR., 30. Jg. (1925), Nr. 6, p. 140 ff., spez. p. 146 zu 7: „Dem Unternehmer muß es im Zweifel freistehen, einen zweiten Film nach dem Werk herstellen zu lassen, da sich im voraus schwer erkennen läßt, welche Ausführung beim Publikum Anklang finden wird."

An der schöpferischen Bearbeitung, dem Filmwerk, entsteht ein neues Urheberrecht, das zwar in gewisser Beziehung steht zu dem

[1]) cf. des Näheren p. 67 ff. dieser Abhandlung.

des Originals (Drehbuchs), aber doch von ihm tatsächlich wie rechtlich getrennt ist. Der Drehbuchautor hat also ebensowenig wie der Autor des dem Drehbuch etwa zugrunde liegenden Originalwerkes ein Urheberrecht an der Bearbeitung, dem Film[1]).

Nachdem wir unter der Gruppe der Stoffwerkautoren niemand gefunden haben, dem wir das Urheberrecht (oder Miturheberrecht) am Ton-Bildfilm zubilligen können, wenden wir uns jetzt der Gruppe der Filmwerkpersonen zu.

bb) Untersuchung der Gruppe der Filmwerkpersonen auf ihre geistige Schöpfertätigkeit am Tonbildschaffen.

In erster Linie ist hier die Tätigkeit des Regisseurs zu untersuchen. Friedemann (in Ufita, 1. Bd., Jg. 1928, H. 5, p. 530 ff., spez. p. 557) weist mit Recht darauf hin, daß er an der Spitze aller künstlerischen Kräfte stehe, aus deren Zusammenspiel die schöpferische Filmleistung hervorgeht. Er habe an dieser regelmäßig den Hauptanteil. Auf ihn gehe recht eigentlich die Schaffung der dem Film eigentümlichen äußeren Form des bewegten Bildes, also eines der Wesenselemente des Filmwerks, zurück. Er müsse daher an erster Stelle unter den Urhebern des Films genannt werden. Ebenso betont Fagg (a. a. O. p. 17) durchaus zustimmungswürdig, es könne zunächst keine Rede davon sein, daß die Tätigkeit des Regisseurs eine lediglich mechanische sei, die nur das Manuskript ohne eigene künstlerische Tätigkeit in die Ausdrucksform des Films übertrage. Wer nur jemals einer Filmaufnahme beigewohnt habe, könne die Unrichtigkeit dieser Ansicht beurteilen. Der Spielleiter habe durch die Anordnung der Szene, die Bildeinstellung, die Beleuchtung, durch die Einwirkung auf die Schauspieler und nicht zuletzt durch Nachbehandlung des Films, das so unendlich wichtige Schneiden, einen so ungeheueren Einfluß auf die Gestaltung des Films, daß an seiner künstlerisch-schöpferischen Arbeit kein Zweifel sein könne .... Die Tätigkeit des Regisseurs bestehe nicht darin, das Manuskript lediglich „abzuphotographieren", er sei vielmehr erst der wahre Schöpfer der beabsichtigten Gesamtwirkung.

Werz (a. a. O. p. 26 f.) verlangt, daß der Filmregisseur nicht anders behandelt werde als der Bühnenregisseur, da die Leistung des letzteren unter Umständen viel mehr Eigenschöpferisches enthalte als die Leitung einer Filmaufnahme. Denn die klassischen und auch viele der neueren Dramen enthielten in der Regel viel weniger Bühnenanweisungen, als ein gut durchgearbeitetes Drehbuch und ließen der Regisseurtätigkeit weiteren Spielraum. Der Bühnenregis-

[1]) cf. Werz a. a. O. p. 26 oben; cf. ferner Allfeld, Kom.LUG., Anm. 2 zu § 12, p. 159; cf. endlich Goldbaum, UR. u. UVR., 1. Aufl., Anm. 1 zu § 2 LUG., p. 18 Abs. 2.

seur genieße aber nach herrschender Ansicht keinen urheberrechtlichen Schutz für seine Tätigkeit[1]).

[1]) cf. Allfeld, Kom.-LUG., Bem. 4—7 zu Abs. 2 v. § 2, p. 71 ff., spez. Bem. 7 a. E., p. 73: „.... Die künstlerische Leistung liegt aber hier selbstverständlich nicht auf eigentlich schöpferischem Gebiete, sondern nur auf dem der Reproduktion."

cf. Andritzky, Die Rechtsstellung des Drehbuchautors, p. 17 Abs. 2.

cf. Goldbaum, UR. u. UVR., Anm. 1 zu § 2, p. 19.

cf. Marwitz-Möhring, a. a. O., Anm. 5 zu § 2, p. 44.

Ein Urheberrecht des nachschaffenden Künstlers, insbesondere des Bühnenregisseurs, lehnen nicht grundsätzlich ab: Elster in GRUR., 32. Jg. (1927), Nr. 1, p. 42 ff., spez. p. 46 rechts Abs. 1: „Wir dürfen also die Möglichkeit des urheberrechtlichen Schutzes einer künstlerischen (nachschaffenden) Leistung annehmen, jedoch selbstverständlich mit dieser Einschränkung, daß sie eine eigentümliche Schöpfung sein muß und insoweit über die Abhängigkeit vom Original hinausgeht ...."

Derselbe in Ufita, 3. Bd. (Jg. 1930), p. 574 ff.: „Das Leistungsschutzrecht des ausübenden Künstlers."

Derselbe in Ufita, 4. Bd. (Jg. 1931), H. 5 u. 6, p. 433 ff., spez. p. 442 ff. zu II. (Werk und Leistung): „.... muß daran festgehalten werden, daß künstlerische Leistung, mag sie noch so hochstehend sein, sofern sie nur in der Wiedergabe des Geistes- oder Kunstwerkes eines anderen besteht und nicht eigene Werke schafft, kein Gegenstand des Urheberrechts ist und sein kann."

cf. Smoschewer in GRUR., 32. Jg. (1927), Nr. 1, p. 50 ff., spez. p. 51 links Abs. 2 u. 3 zu II: „Eine weitere Frage ist, ob den wiedergebenden Künstlern ein umfassendes und echtes UR. an ihrer Leistung zu gewähren ist:

1. Theoretische und systematische Bedenken von durchschlagender Kraft dürften hiergegen nicht bestehen ...." p. 51 rechts Abs. 1: „.... Dagegen kommt ein echter Urheberschutz im Sinne eines ausschließlichen Herrschaftsrechts über eine bestimmte geistige Leistung nur in Betracht, soweit der wiedergebende Künstler in bestimmter Form festgehaltene Gedanken bringt, die sich von seiner Persönlichkeit trennen und als selbständige und daher lernbare, nachahmbare Leistung denken lassen. Die Leistung muß sich, von der Persönlichkeit des Künstlers losgelöst, als selbständige Wesenheit objektivieren lassen. Dabei ist aber zu beachten, daß die Fixierung oder Objektivation nur eine geistige zu sein braucht. Daß sie auch in einer körperlichen Festlegung ihren Niederschlag findet, wäre kein unbedingtes begriffliches Erfordernis des Urheberschutzes. Freilich wird eine gedankliche Objektivation in der Regel nur dann in Betracht kommen, wenn eine körperliche Festhaltung wenigstens möglich ist." (Beim Ton-Bildfilm ist sie ohne weiteres vorhanden.)

cf. ferner Smoschewer a. a. O. p. 53 rechts zu III: „.... Es gibt Fälle, in denen die Zuteilung eines solchen Rechts einem schwerwiegenden Bedürfnis der Gerechtigkeit entspricht und auch ohne

Mit Recht weist indessen Friedemann (a. a. O. p. 557) darauf hin, daß der Filmregisseur eine wesentlich andere Funktion habe als der Regisseur des Sprechtheaters. Er bringe nicht wie dieser ein bereits vorhandenes Bühnenstück in einer von vielen Wiedergabemöglichkeiten zur Aufführung, sondern gebe selbst dann, wenn er — ausnahmsweise — an der Filmhandlung gar nichts ändere, dem Film die äußere Form, in der das Werk ein für allemal erscheint. Er sei also nicht nachschaffend, sondern in ausgesprochenem Sinne urschöpferisch und verwirkliche wenigstens eines der die Kunstwerknatur des Films begründenden Wesenselemente.

Dieser Beweisführung ist durchaus beizupflichten. Selbst wenn man mit der herrschenden Lehre dem Bühnenregisseur kein (Teil-) Urheberrecht zuerkennen will, so muß man solches doch dem Filmregisseur zuerkennen. Denn er ist es, der dem Film den Stempel seiner schöpferischen Persönlichkeit unabänderlich für alle Zeiten aufdrückt, was der Bühnenregisseur, ganz abgesehen von der überragenden Autorschaft des Dichters, Komponisten, Librettisten und auch noch Dramaturgen, gerade nicht tut, da gleichzeitige und spätere Spielleiter das Werk bekanntlich immer wieder ganz anders inszenieren, ausstatten, besetzen, die tragenden Rollen verteilen. Auch trägt der Filmregisseur zum Werk, wie Werz ja treffend bemerkt, viel mehr Eigenschöpferisches — oft das Ausschlaggebende — bei als der Bühnenregisseur, der mehr oder weniger den Anweisungen des Autors zu folgen hat.

Ein (Teil-)Urheberrecht des Filmregisseurs ist aus diesen durchschlagenden Gründen in jedem Falle zu bejahen[1]).

---

wesentliche Nachteile für die Entwicklung der Kunst möglich ist. Besonders auf dem Gebiete der Bühnenkunst mehren sich die Fälle, in denen das Manuskript des Dichters in weitestem Maße der Ergänzung durch die Gestaltung der lebendigen Vorstellung bedarf. Das Manuskript wird hier mehr und mehr zu einem Rahmen ...."

cf. endlich die tiefgründigen Ausführungen Cahn-Speyers: „Leistungsschutz oder Urheberrecht des ausübenden Künstlers" in Ufita, 4. Bd. (Jg. 1931), p. 368 ff., der für ein Urheberrecht des ausübenden Künstlers eintritt.

[1]) Aehnlich auch Marwitz-Möhring a. a. O., Anm. 5 zu § 2, p. 44: „Die Tatsache, daß dem Bühnenregisseur ein UR. nicht zusteht, beweist nicht, daß dasselbe beim Filmregisseur der Fall sein muß; denn beider Tätigkeit ist qualitativ verschieden .... Der Bühnenregisseur kann zum Bühnenvorgang nur das Beiwerk geben; der Filmregisseur schafft den Bühnenvorgang selbst oder schafft an ihm mit. (RGZ. 107, 65) ...."

Ebenso Hirsch, Film-Verwertungs-Verträge, p. 15; Stenzel a. a. O. p. 12; Elster, Handb., p. 109; Eckstein a. a. O. p. 39; a. A.: Andritzky a. a. O. p. 17 Abs. 2; Goldbaum a. a. O. § 2 Anm. 1, p. 18; Werz a. a. O. p. 26 f.

Der Film erreicht aber seine Gesamtwirkung, wie Fagg (a. a. O. p. 18 oben) richtig betont, durch eine Reihe von Einzelwirkungen. Letztere werden verursacht durch die Träger der einzelnen Rollen. Fagg (a. a. O.) sowie Friedemann (a. a. O. p. 558 f.) sind nun mit vollem Recht der Ansicht, daß auch die Schauspieler — soweit deren Rollen für die Gestaltung des Ganzen wesentlich sind, soweit also diese Künstler selbstschöpferische, individuelle Leistungen vollbringen und nicht nur unfrei und zwangsläufig die Anordnungen des Regisseurs bzw. Drehbuches ausführen — Anteil am Filmurheberrecht haben.

Wenn zunächst Hirsch (a. a. O. in Anm. 28 zu p. 14) gegen diese Ansicht, die auch wir uns zueigen gemacht haben, anführt, daß sich durch die kleineren Rollen in einem Film eine klare Grenze zwischen dem Filmschauspieler in tragender Rolle, dem sogenannten „Prominenten" auf der einen Seite, und den Komparsen[1]) auf der anderen Seite, nicht finden lasse, die Grenze, wo die urheberrechtlich relevante Eigenschaft als Filmschauspieler aufhöre und wo die Komparserie anfange, nicht feststellbar sei, so können wir ihm hier nicht folgen. Diese Grenze ist vielmehr sehr wohl zu ermitteln durch das Verhältnis der Schauspieler, d. h. der eigenschöpferischen Künstler einerseits, und der Komparsen, der unselbständigen, unschöpferischen Beiwerkgestalten (nicht = Gestalter), anderseits zum Spielleiter.

Jeder, der einmal einer Filmaufnahme beigewohnt hat, wird die Richtigkeit dieser Tatsache nicht bestreiten. Das Drehbuch und sein berufenster Interpret (nicht Sprachrohr): der Regisseur, können letzten Endes dem schöpferischen Künstler nur die Wege und die Form andeuten, auf denen er seine Rolle aufbauen und ausspielen kann. Dazu kommt dann beim Spiel vor der Kamera infolge der eigenartigen Wirkung, welche das Milieu des Ateliers mit seinen blendenden, hunderttausend Kerzen Helligkeit ausstrahlenden Jupiterlampen oder auch eine stimmungsvolle Freilichtaufnahme, so wie das Gegenspiel der übrigen Träger der Hauptrollen auf den wahren Künstler ausübt, der Schöpferfunke des Schauspielers hinzu, welcher der Rolle sodann zu glutvollem Leben verhilft und sie im Lichtbildstreifen festlegt, materialisiert, um nicht zu sagen: verewigt.

Es ist nicht richtig und nicht anzuerkennen, wenn Andritzky (a. a. O. p. 18) dieser photographischen Festlegung keinen Wert bei-

[1]) Das dem Italienischen entlehnte Wort Komparse ließe sich etwa verdeutschen mit dem Ausdruck Nebenspieler. Sein Begriff deckt sich durchaus nicht mit dem Wort Statisten, wie häufig irrigerweise gemeint wird, weil der Statist, der bloße Figurant, eine stumme Person ist, der Komparse dagegen irgendwie mit agiert, insbesondere auch mitspricht, wenn auch nur in völlig untergeordneter, nebensächlicher Weise.

mißt und betont, daß aus diesem Grunde die Leistung des Filmschauspielers nicht anders bewertet werden dürfe als die des Bühnenschauspielers, dessen Leistung nach herrschender Lehre (s. oben) aber nicht als schöpferisch und urheberrechtsbegründend angesehen werde.

Mit vollem Recht weist Fagg (a. a. O. p. 18) darauf hin, daß hier die Verhältnisse ganz anders liegen als beim Theater. Der Schauspieler, der in einem Stück auf der Sprechbühne mitspiele, könne durch einen anderen ersetzt werden. Darum bleibe das auf dem Spielplan angesetzte Stück das gleiche. Aus einem fertigen Film, in welchem die Leistung des Schauspielers durch die untrügliche und unbestechliche Linse des Objektivs einmalig eingezeichnet ist (eigene Ergänzung des Verfassers), könne jedoch ein Schauspieler nicht herausgeschnitten werden.

Während nun, um zum Gedankengang des vorletzten Absatzes zurückzukehren, es kein Spielleiter unternehmen würde, einem Emil Jannings, Werner Kraus, Otto Gebühr und Heinrich George in die letztlich ureigene Auffassung und Gestaltung ihrer Rollen etwas hineinzureden, wenn sie dieser Schöpfungsfunke entzündet und sie wie ein reißender, unaufhaltsamer und alles mit sich fortschwemmender Gebirgsbach sich ihre Gesten und Worte von der Seele spielen, gibt der Spielleiter und sogar der Hilfsregisseur den Komparsen bis ins kleinste haargenau an, was sie zu tun und zu lassen haben, wie sie sich hinstellen, wo sie einsetzen sollen, wie in ihrer Sprache und in ihrem Mienenspiel der im Manuskript oder in der intuitiven Idee des Regisseurs geforderte Gesamteindruck zu „kommen" hat.

Auch die übrigen Einwände, die Andritzky (a. a. O. p. 17 f.) gegen ein Miturheberrecht des Schauspielers erhebt, sind unseres Erachtens nicht stichhaltig: Er sei nicht nur abhängig vom Manuskript, sondern auch vom Regisseur. Wenn es gleichwohl beim Film — nicht anders als beim Theater — sehr oft vorkomme, daß dieser (der Film) in vorderster Linie getragen werde von der künstlerischen Leistung des Schauspielers, so brauche diese Leistung in urheberrechtlichem Sinne darum noch nicht schöpferisch zu sein. Der Künstler „produziere sich", nicht das Werk, wie Elster (in GRUR., 1928, p. 36) sich ausdrückt. Beim Schauspieler komme es, ähnlich wie beim Regisseur, lediglich auf das künstlerische Fingerspitzengefühl, die künstlerische Nuancierungsfähigkeit an. Der Inhalt seiner Leistung bestehe darum doch nur in einer Wiedergabe. Zwischen Ausdrucksmittel und Schöpfung sei scharf zu unterscheiden. De lege ferenda möge ein Urheberschutz des „wiedergebenden" Künstlers erwogen werden. De lege lata (LUG.) bestehe er nicht für den „immer unselbständigen" Schauspieler.

Wir bestreiten diese von Andritzky behauptete Abhängigkeit der eigenschöpferischen Träger der Hauptrollen vom Manuskript oder

Regisseur. Letztere beide geben, wie oben dargelegt, vielmehr lediglich den Rahmen an, in welchem sich die Gestaltung des Künstlers zu halten hat, um sich in das Gesamtkunstwerk, das sich aus der schöpferischen Leistung mehrerer Filmwerkpersonen zusammensetzt, schmiegsam und störungsfrei einzupassen.

Andritzky (a. a. O.) gibt selbst zu, daß das Gesamtkunstwerk (Ton-Bildfilm) in vorderster Linie durch die künstlerische Leistung des Schauspielers getragen werde, begeht dann aber die contradictio in adiecto zu behaupten, daß diese Leistung im urheberrechtlichen Sinne darum noch nicht schöpferisch zu sein brauche. Er will das belegen durch den Hinweis auf Elsters Ansicht, der Künstler „produziere sich, nicht das Werk". Diese Meinung ist widerlegt durch die oben entwickelte Tatsache, daß der Künstler — und das gilt beim Ton-Bildfilm nicht nur für den Schauspieler, sondern auch für den eigenschöpferischen Sänger (Michael Bohnen u. a.) — inspiriert durch die Anweisungen des Drehbuchs und des Regisseurs, infolge des aus seiner ureigentümlichen Begabung entspringenden Schöpfungsfunkens, d. h. infolge des zu den Schöpfungselementen des Drehbuchs und der eigenschöpferischen Regietätigkeit hinzukommenden weiteren Schöpfungselementes des „Sichproduzierens", eines unersetzlichen und einmaligen Vorgangs, gerade das Werk, d. h. den Ton-Bildfilm, wenn auch nicht allein-, so doch mitproduziert.

Wenn also Andritzky (a. a. O. p. 18 oben), inspiriert durch die Gedankengänge Elsters (a. a. O.) die Tätigkeit des Schauspielers wie des Spielleiters als sich in der künstlerischen Nuancierungsfähigkeit erschöpfend ansieht und den Inhalt seiner Leistung als nur in einer „Wiedergabe" bestehend betrachtet und verlangt, eine scharfe Trennung zu machen zwischen Ausdrucksmittel und Schöpfung, so übersieht er den zu den Schöpfungselementen des Drehbuchs und der Regietätigkeit (= Umsetzung in eine andere Kunstform) hinzukommenden Schöpfungsakt des „Sich-Produzierens", der für das Zustandekommen des Gesamtwerks unersetzlich, wesentlich und entscheidend ist. Die Ausdrucksmittel dieses Schöpfungsaktes des Sich-Produzierens setzen sich ihrerseits wieder aus einer Reihe künstlerischer Begabungsfaktoren zusammen, wie Herausarbeiten eines treffenden Gesamteindrucks durch Maske (Schminkung, Perücke), Kostümierung, durch prägnante Bewegungen und eine infolge tiefgehenden Rollenstudiums durchgeistigte, charakteristische Mimik nach eigener Wahl.

Inhalt der Schauspielerleistung ist nicht Wiedergabe — dieses Postulat bildet nur den Rahmen seines Schaffens, setzt diesem die Grenzen —, sondern Eigenschöpfung[1]). Nach der hier von uns ent-

[1]) Man vgl. beispielsweise nur Otto Gebühr in seinen wunderbaren Friedrich-Rollen (Fridericus Rex, Choral v. Leuthen usw.).

wickelten Ansicht ist die Tätigkeit des schöpferischen, großen Schauspielers im Gegensatz zum Komparsen, der Tätigkeit des Spielleiters nicht subordiniert, sondern coordiniert. Beide schaffen, der eine durch Umsetzung eines Schriftwerks (des Drehbuchs) in die Bildersprache des Films, der andere durch das „Sich-Produzieren", das Gesamtkunstwerk: den Ton-Bildfilm.

Wir kommen demnach zu dem Ergebnis, daß der schöpferisch tätige Filmschauspieler, soweit er eine abgerundete, in sich verständliche und aus ihm selbst organisch herausgewachsene, geschlossene Charakterisierung seiner Rolle gibt und soweit diese Rolle für die Gestaltung des Ganzen wesentlich ist, Mitgestalter, Mitschöpfer des Films ist und folglich Urheberrechtsanteil am Gemeinschaftsschaffen zugebilligt erhalten muß. Das braucht nicht unbedingt bloß für die Träger der Hauptrollen zuzutreffen, es kommen auch die Darsteller kleinerer Rollen in Betracht, soweit die obigen Voraussetzungen erfüllt sind. Ist doch gerade beim Film oft eine Nebenrolle, zumal wenn sie von einem berühmten Filmschauspieler gegeben wird, geradezu entscheidend für Wesen und Erfolg des Stückes[1]).

Scharf zu unterscheiden ist jedoch grundsätzlich die hier entwickelte Tätigkeit von der unselbständigen, abhängigen Tätigkeit der Komparsen, die auf genaue Anweisung des Regisseurs bzw. Hilfsregisseurs tätig werden und deren Betätigung wir mit derjenigen der Statisten auf der Sprechbühne vergleichen möchten. Für diese ganze Kategorie wäre die deutsche Bezeichnung „Beiwerkpersonen" einigermaßen treffend[2]).

Daß den Filmoperateuren (Kameramann und Tonmeister) in besonders gelagerten Fällen ebenfalls Urheberrechtsanteil am Gemeinschaftsschaffen zugebilligt werden muß, ist oben (p. 61 mit Anm. 1 dieser Abhandlung bereits des Näheren ausgeführt[3]).

---

[1]) Diese Ausführungen gelten auch für die Verkörperung der Nebenrolle des Fürsten Potemkin durch Theo Lingen in der Tonfilmhumoreske „Die Finanzen des Großherzogs" nach dem gleichnamigen Roman von Frank Heller; dort gelingt es diesem genialen Schauspieler, in wenigen Metern Film den Typ des durch Inzucht geistig vertrottelten Adeligen treffendst zu verkörpern und damit die humoristische Note des Manuskripts wesentlich mitzubestimmen.

[2]) Für Urheberrechtsanteil des Filmschauspielers auch Fagg a. a. O., Kap. IV, p. 16 ff., spez. p. 18 f.; Friedemann a. a. O., p. 530 ff., spez. p. 557 letzter Absatz; Werner Albitz, Der Schutz des Urheberrechts beim Tonfilm, p. 58 Abs. 1; dagegen: Allfeld, Kom.LUG., Bem. 4 zu § 2, p. 71; derselbe in DJZ. 15, 277. Werz a. a. O., p. 27 Abs. 1. Andritzky a. a. O., p. 17 letzter Absatz. Stenzel a. a. O., p. 11 letzter Absatz. Goldbaum, UR. u. UVR., Anm. 1 zu § 2, p. 19 letzter Absatz.

[3]) Dafür, wenigstens für den Kameramann, Friedemann a. a. O., p. 530 ff., auf p. 558 Abs. 1. Dagegen besonders Andritzky a. a. O.,

Auch dem „Tonschneider" (Cutter) ist ein Urheberrechtsanteil zu gewähren, denn, wie Werz (a. a. O., p. 27 Abs. 2) zutreffend ausführt, erfordert die Zusammenstellung der Filmstreifen hohe künstlerische Urteilsfähigkeit. Um so verwunderlicher ist es, wenn Werz dennoch dem Cutter kein Urheberrecht (UR.-Anteil) am Tonbildschaffen zubilligen will.

Aus den oben entwickelten Gründen läßt sich auch mit Friedemann (a. a. O., p. 530 ff., spez. p. 557 letzter Abs.) ein Urheberrrechtsanteil des Architekten bejahen, der die Filmszenerie, wenn auch auf Anregungen des Drehbuchautors und des Spielleiters hin erfindet. Das gleiche dürfte für den Kostümkünstler gelten.

cc) Untersuchung der Frage der Miturheberschaft dieser Personengruppen untereinander und zueinander.

Wie verhalten sich nun die oben ermittelten Urheberrechtsanteile der Filmwerkpersonen zueinander?

Da es sich hier um Urheberrechte bzw. Urheberrechtsanteile handelt, die erst bei der Herstellung des Tonbildwerkes entstehen, so ist § 8 Abs. 1 des Entwurfs anzuwenden. Die Ergebnisse des Schaffens der Filmwerkpersonen (Regisseur, Schauspieler, Kameramann, Tonmeister, Cutter, Architekt, Kostümkünstler) bilden somit eine untrennbare Einheit, das fertige Filmwerk.

Die Begründung zum Entwurf (Bem. zu § 8, p. 41) führt zu dieser Frage aus, das geltende Recht nehme Miturheberschaft an, wenn ein Werk von mehreren gemeinsam in der Weise hergestellt worden sei, daß ihre Arbeiten sich nicht trennen lassen.

Zum besseren Verständnis des Folgenden sei hier ein kurzes Eingehen auf die Gesetzesbestimmungen des geltenden Rechts (LUG., KUG.) gestattet.

Im § 6 LUG. und entsprechend im § 8 KUG. findet sich für diese Urheberrechte bzw. Urheberrechtsanteile, die erst bei der Herstellung des Tonbildwerkes entstehen, die gesetzliche Regelung, daß, wenn mehrere ein Werk gemeinsam in der Weise verfaßt bzw. wenn mehrere an einem Werk in der Weise zusammengewirkt haben, daß ihre Arbeiten sich nicht trennen lassen, unter ihnen als Urhebern eine Gemeinschaft nach Bruchteilen im Sinne des BGB. besteht. Vorausgesetzt, daß der Ton-Bildfilm eine untrennbare Einheit darstellt, eine Meinung, die wir de lege lata (p. 27 ff. zu c und p. 47 ff. dieser Abhandlung) vertreten haben und die wir de lege ferenda im Gegensatz zur Ansicht des Entwurfs (cf. Begrdg. Bem. zu §§ 1—3, p. 35 Abs. 1) verfechten (cf. p. 47 ff. dieser Abhandlung), würde unter

p. 18 Abs. 1; Werz a. a. O., p. 27 unten. Goldbaum, UR. u. UVR., 1. Aufl., Anm. 1 zu § 2, p. 19 Abs. 1.

allen denjenigen, welche am Werden des Ton-Bildfilms schöpferischen Anteil haben, als den Urhebern des Tonbildwerkes eine Gemeinschaft nach Bruchteilen im Sinne des BGB. bestehen.

Wie Albitz (Der Schutz des Urheberrechts beim Tonfilm, p. 55 Abs. 2) richtig betont, besteht der Unterschied des § 8 gegenüber § 7 KUG. und ebenso des § 6 gegenüber § 5 LUG. darin, daß die §§ 5 LUG. und entsprechend 7 KUG. die vorher selbständigen Werke bei ihrer Verbindung, die §§ 6 LUG. und dementsprechend 8 KUG. hingegen die Gemeinschaftsarbeit betreffen. Albitz (a. a. O.) folgert aus den angeführten Gesetzesstellen durchaus zustimmungswürdig, daß in den Fällen der §§ 5 LUG. und 7 KUG. selbständig entstandene Werke nachträglich in eine äußere Verbindung gebracht werden, daß die Werke also schon bestehen müssen, bevor man überhaupt an ihre Verbindung herangeht. In den Fällen der §§ 6 LUG. und 8 KUG. hingegen haben mehrere ein Werk mit einem gewissen Erfolg gemeinsam verfaßt, hier: den Ton-Bildfilm; durch das Zusammenwirken mehrerer Urheber sei, sagt Albitz, ein einheitliches Werk entstanden[1]).

Da § 5 LUG. bzw. § 7 KUG. also von dem Vorliegen fertiger Werke, § 6 LUG. bzw. § 8 KUG. von dem Werden eines entstehenden Werkes ausgeht, so folgert Marwitz-Möhring (a. a. O.) mit Recht, daß der Tatbestand des § 5 LUG. (bzw. § 7 KUG.) die Anwendbarkeit des § 6 LUG. (bzw. § 8 KUG.) nicht ausschließe. Auch im Falle des § 5 LUG. (bzw. § 7 KUG.) könne echte Miturheberschaft vorliegen. Nur müsse die Untrennbarkeit der Arbeiten feststehen, d. h. der Tonsetzer müsse (beispielsweise) an der Formgebung des Textes, der Textdichter an der Komposition als Urheber tätigen Anteil genommen haben. Das Geben bloßer Anregungen genüge nicht[2]).

---

[1]) cf. zu dieser Frage Elster, Urheber- u. Erfinderrecht, p. 125; Marwitz-Möhring, Kom.LUG. § 5, Anm. 2, p. 55 unten; Osterrieth-Marwitz, Kom.KUG. § 8, Anm. II, Ziff. 2.

[2]) cf. dazu Marwitz-Möhring a. a. O., Anm. 2 zu § 2;

cf. aber andererseits Elster, „Das UR. des mittätigen Anregers ..." in GRUR., 17. Jg. (1912), Nr. 3, p. 99 ff.; derselbe neuerdings in GRUR., 35. Jg. (1930), Nr. 7, p. 697 ff.: „Der Anreger als Erfinder und Urheber";

cf. ferner zu dem ganzen Fragenkomplex Elster, „Das von mehreren geschaffene „einheitliche" Werk im UR., insbesondere Verbindung von Text und Musik" in GRUR., 35. Jg. (1930), Nr. 4, p. 404 ff.;

cf. ferner Goldbaum, UR. u. UVR. (1. Aufl.), § 6, Bem. 3: „... Auch wenn z. B. ... deutlich erkennbar ist, wer nach den Aufzeichnungen die Idee des Stückes hatte und wer die Handlung kombiniert hat, so lassen sich die Arbeiten trotzdem nicht trennen, eben weil „ein" Werk vorliegt, das nach der Trennung verschwinden würde ..."

Nach Allfeld, Kom.LUG., Bem. 2 zu § 6, p. 85 f. u. Kom.KUG., § 8, Bem. 2 sind Miturheber nur diejenigen, welche zur Hervorbrin-

Kehren wir nun zur Behandlung der Miturheberschaft im Entwurf zurück (cf. p. 81 zu cc) Abs. 3 dieser Abhandlung; Begründung p. 41, Bem. zu § 8), so hebt auch dieser hervor, daß eine solche nur vorliege, wenn das durch die gemeinsame Arbeit geschaffene Werk eine untrennbare Einheit darstellt (§ 8 Abs. 1 des Entwurfs; Begrdg. a. a. O.). § 8 Abs. 3 bestimme in Uebereinstimmung damit und mit dem geltenden Recht (§ 5 LUG.; § 7 KUG.), daß die bloße Verbindung mehrerer selbständiger Werke verschiedener Art -- wie z. B. des Textes und der Musik bei einer Oper, der Bilderfolge und der Musik bei einem Werke der Kinematographie — keine Miturheberschaft an den verschiedenen Werken begründe. Dieses müsse auch gelten, wenn die Werke zum Zwecke ihrer Verbindung geschaffen sind. Den Miturhebern eines Werkes (in seiner Ganzheit) stehe das Urheberrecht daran gemeinschaftlich zu (§ 8 Abs. 1, S. 1 des Entwurfs). Nach § 741 BGB. ergebe sich daraus die Anwendung der Grundsätze über die Gemeinschaft nach Bruchteilen, von der auch das geltende Recht (§ 6 LUG.; § 8 KUG.) ausgehe (cf. des Näheren Begrdg. zum Entwurf a. a. O.).

Aus diesen Ausführungen der Begründung in Verbindung mit dem oben zur Behandlung der Miturheberschaft nach geltendem Recht Gesagten (cf. p. 81—82 dieser Abhandlung) ergibt sich für den Entwurf die Folgerung, daß vorerst nur die Filmwerkpersonen, welche den Bildteil des Ton-Bildfilms geschaffen haben, Miturheber im Sinne des § 8 Abs. 1 des Entwurfs sind.

Da nach Ansicht des Entwurfs (cf. Begrdg. p. 35 Abs. 1) zwar beim Sprechbildfilm der bildliche mit dem sprachlichen Teil wenigstens in der Regel eine untrennbare Einheit, das Werk der Kinematographie, darstellt, die Kombination von Bild mit Musik, d. h. der eigentliche Tonfilm (Ton-Bildfilm), hingegen nicht als einheitliches Ganzes, sondern als die Verbindung zweier verschiedener Werke, nämlich eines Werkes der Literatur (Film) mit einem Werke der

---

gung eines einheitlichen Werkes durch ihre gegenseitig sich ergänzende Geistesarbeit in einer Weise zusammenwirken, daß jeder wesentlich, wenn auch in einem unselbständigen Teile zum Entstehen des Ganzen beiträgt, keiner also eine nebensächliche Tätigkeit entfaltet. Für die Miturheber müsse immer eine Gesamtidee maßgebend sein, und dieser müsse jeder von ihnen sich unterordnen ... Die Arbeit jedes einzelnen müsse also einer individuellen schöpferischen Tätigkeit entspringen, müsse ihr seine künstlerische Persönlichkeit einprägen, so, daß das Gesamtwerk die Individualität jedes Miturhebers in sich trägt. Die Einheitlichkeit des Werkes oder die Untrennbarkeit der Arbeiten dürfe nicht im rein physischen oder körperlichen Sinne verstanden werden. Allfeld wird also den Anreger grundsätzlich kaum als Miturheber ansehen.

Tonkunst anzusehen ist, so kann diese Verbindung an sich auch nicht bewirken, daß an den verbundenen Werken Miturheberrechte entstehen (cf. Begrdg. a. a. O.). Miturheberschaft ist nach dem Entwurf nur dann anzunehmen, wenn die im § 8 Abs. 1 des Entwurfs aufgestellten Voraussetzungen erfüllt sein sollten. Ob sie gegeben seien, müsse ... bei den im Filmwerk verwendeten Werken der Tonkunst ... nach den Umständen des einzelnen Falles beurteilt werden. Da nach § 14 Abs. 2 des Entwurfs die Uebertragung der Aufführung eines Werkes der Literatur oder der Tonkunst auf Vorrichtungen zur wiederholbaren Wiedergabe des Werkes für Gesicht oder Gehör (Bild oder Schallvorrichtungen) wie Filmstreifen usw. nicht, wie nach geltendem Recht (§ 2 Abs. 2 LUG.) als Bearbeitung, sondern als Vervielfältigung gilt, der Komponist also das Urheberrecht an der im Ton-Bildfilm verwendeten (d. h. darin eingebauten) Musik behält, so erhebt sich die Frage, wie sein Urheberrecht an dem Tonteil sich zum Miturheberrecht der Filmwerkpersonen am Bildteil des Ton-Bildfilms verhält. Gemäß den Anforderungen von § 8 Abs. 1 des Entwurfs müssen Komponist und Regisseur das Werk (den Ton-Bildfilm in so enger Gemeinschaftsarbeit geschaffen haben, daß die Ergebnisse ihres Schaffens eine untrennbare Einheit bilden. Eine solche Gemeinschaftsarbeit zwischen Komponist und Spielleiter ist jedoch zu verneinen, da keinerlei Beziehungen zwischen diesen beiden vorliegen, von denen noch dazu der erstere zur Gruppe der Stoffwerkautoren, der letztere zu der der Filmwerkpersonen gehört. Jedoch kann und wird in der Mehrzahl der Fälle in der Gruppe der Stoffwerkautoren Miturheberrecht zwischen Drehbuchautor und Komponisten vorliegen, da hier die oben (p. 81 ff. dieser Abhandlung) für die Untrennbarkeit ihrer Arbeiten geforderten Voraussetzungen erfüllt sein dürften. Wird doch zumeist der Tonsetzer (Komponist) an der Formgebung des Drehbuchtextes, der Drehbuchautor hingegen an der Komposition als Urheber tätigen Anteil genommen haben. (So auch Marwitz-Möhring a. a. O.) Mindestens werden aber, wie Allfeld (a. a. O.) es verlangt, beide durch ihre gegenseitig sich ergänzende Geistesarbeit zur Hervorbringung des Tonbilddrehbuchs in einer Weise zusammengewirkt haben, daß jeder wesentlich, wenn auch mit einem unselbständigen Teile zum Entstehen des Gesamtwerks (Tonbilddrehbuch) beigetragen hat.

Eine andere Frage ist die, ob in der Gruppe der Filmwerkpersonen auch dem Tonmeister, d. h. dem die Aufnahme der Töne durch die Tonkamera leitenden Künstler, dessen Arbeit, wie wir oben (p. 60 dieser Abhandlung) ausführten, sehr wohl künstlerisch-schöpferisch sein kann, nach den im Entwurf zum Ausdruck kommenden Grundsätzen ein Urheberrechtsanteil am Filmschaffen zuzubilligen ist. An sich begründet, wie wir oben ausführten, die Verbindung des Bildteils mit dem Tonteil des Ton-Bildfilms nach Ansicht des Ent-

wurfs noch kein Miturheberrecht (cf. Begrdg., Bem. zu § 8 des Entwurfs, p. 41 unten). Es ist aber zu fragen, ob nicht der Tonmeister mit den übrigen Filmwerkpersonen, denen wir einen Urheberrechtsanteil am Filmschaffen zugebilligt haben, in bewußtem und gewolltem Zusammenarbeiten den Tonbildstreifen zu einer untrennbaren Einheit verbunden hat. Es genügt nicht, daß man mit der Schere die „Dichteschrift", d. h. den die Tonzeichen enthaltenden Teil vom Bildteil des Filmstreifens technisch-mechanisch ablösen kann (cf. Allfeld, Kom.-KUG., Bem. 2 zu § 8). Beim Schallplattenverfahren (System Breusing) und Stahlbandverfahren (System Poulsen-Stille) sind beide Teile sowieso gesondert. Es ist auch nach der im Entwurf vertretenen Ansicht belanglos, ob damit das Tonbild, d. h. die synchronistische Einheit von Bild- und Tonvorgängen, die wir de lege lata sowie de lege ferenda vertreten bzw. befürworten, zerstört wird. Vielmehr ist von dem hier eingenommenen Standpunkt aus lediglich zu fragen, ob die „verbundenen Werke" (Bildteil und Tonteil) nach ihrer Trennung noch in sich verständliches Eigenleben haben. Ist das nur bei einem Teil zu verneinen, so muß Miturheberschaft des Tonmeisters mit der der übrigen Filmwerkpersonen angenommen werden. Letzteres ist Tatfrage. Im Regelfalle wird die Musik so in den Ton-Bildfilm „eingebaut" sein, daß das Bild ohne die durch den Ton erzeugte Stimmung, der Ton (besonders wenn er, wie an einzelnen Stellen, nur ein paar Takte enthält) ohne den dazu gehörigen Bildteil unverständlich ist. Es sind aber immerhin auch Fälle denkbar, wo der musikalische Teil, besonders bei nachsynchronisierten, früher stummen Filmen, in sich verständlich ist, somit Eigenleben behält.

Dann wäre nach der im Entwurf vertretenen Ansicht von den „verbundenen selbständigen Werken" ein Miturheberrecht des Tonmeisters zu verneinen. De lege lata sowie de lege ferenda nehmen wir auch in den so gelagerten Fällen Miturheberrecht des Tonmeisters an, weil nach der von uns vertretenen Einheitstheorie von Alexander Elster usw. das Wesen des Tonbildes, die synchronistische Einheit von Bild- und Tonvorgängen, durch die Trennung zerstört würde.

Man wird vom Standpunkt des Entwurfs jedoch für alle Fälle zur Ablehnung eines Miturheberrechts des Tonmeisters gelangen.

Hat doch, wie aus der Begrdg. (p. 41, Bem. zu § 7) hervorgeht, auch der andere Teil der Filmoperateure, nämlich der Kameramann als Schöpfer der Photographie, keinen Anteil am Urheberrecht der Filmwerkpersonen, da seine Tätigkeit nach der im Entwurf vertretenen Meinung „keine eigentümliche Gestaltung des Geschauten oder innerlich Erlebten ist, sondern nur eine mit technischen Mitteln bewirkte bildliche Festlegung eines Ausschnitts der Außenwelt". Dieses Ergebnis ist für den Kameramann besonders ungünstig, da

gemäß § 7 Abs. 2 des Entwurfs sein Urheberrecht am Bildstreifen als einem gewerbsmäßig hergestellten Werke der Photographie (das nicht identisch ist mit dem Gesamtprodukt des Urheberrechts am Film) kraft Gesetzes dem Inhaber des Unternehmens zusteht. Der Entwurf wird also logisch-zwingend zu einer Verneinung des schöpferischen Tätigwerdens auch bei dem anderen Teil der Tonfilmoperateure (dem Tonmeister) gelangen müssen, da nach seiner Ansicht dessen Tätigkeit sich in einer bloßen Nuancierungsfähigkeit erschöpfen dürfte[1]).

dd) Ergebnis der Untersuchung.

Wir kommen demgemäß zu folgendem Ergebnis:

1. Für den Entwurf (de lege ferenda).

Da der Entwurf ein originäres Urheberrecht des Unternehmers am gewerbsmäßig hergestellten Werke der Kinematographie (Ton-Bildfilm) in seiner Eigenschaft als Inhaber des Unternehmens ablehnt (cf. Kap. 2 zu a, p. 53 ff. dieser Abhandlung), waren die beiden anderen Gruppen der bei der Herstellung des Ton-Bildfilms Mitwirkenden auf ihre urheberrechtlich-relevante Tätigkeit hin zu untersuchen. Dabei kamen wir in der Gruppe der Stoffwerkautoren zur Ablehnung der auch nur anteilmäßigen Filmurheberschaft des Drehbuchautors (cf. p. 63 ff. dieser Abhandlung). Dem Tonsetzer (Komponisten) konnten wir nach der im Entwurf vertretenen Auffassung (Verbindung zweier selbständiger Werke, und zwar eines Werkes der Literatur [B i l d teil] mit einem „vervielfältigten" Werke der Tonkunst [T o n teil des Ton-Bildfilms]) ein Urheberrecht lediglich an der im Film ertönenden, „vervielfältigten" Musik zubilligen (cf. p. 64 f. zu 2, sowie p. 83 ff. dieser Ausführungen).

Unter der Gruppe der Filmwerkpersonen haben wir dem Spielleiter, dem schöpferischen Filmschauspieler (im Gegensatz zum „Nebenspieler" [Komparsen]), dem Cutter (Tonbildschneider), dem Filmarchitekten und Trachtenkünstler Miturheberrecht am Bildteil zugebilligt, das in keinerlei Beziehung steht zum Urheberrecht des Tonsetzers (Komponisten) am Tonteil des Ton-Bildfilms (cf. p. 74 ff., 84 dieser Abhandlung). Hingegen wurde festgestellt, daß bezüglich des Tonbilddrehbuchs zumeist ein Miturheberrecht von Drehbuchautor und Komponisten vorliegen dürfte (cf. p. 84 f. dieser Ausführungen).

Den Filmoperateuren (Kameramann und Tonmeister) konnte hingegen kein Miturheberrecht am Filmschaffen zugebilligt werden, da

---

[1]) cf. dazu die prinzipiell ablehnende Einstellung des Entwurfs zu einer urheberrechtlich relevanten, künstlerisch-schöpferischen Tätigkeit des „ausübenden" Künstlers oder des Operateurs, der das Werk auf einem „mechanischen" Instrument festhält (cf. p. 52 der Begrdg.).

nach der Ansicht des Entwurfs ihre Arbeit nicht als künstlerisch-schöpferisch anzusehen ist (cf. p. 60 f., 84 ff. dieser Ausführungen).

Den oben ermittelten Filmwerkpersonen steht nach der Ansicht des Entwurfs als Miturhebern (nur) des Bildteils des Ton-Bildfilms das Urheberrecht daran gemeinschaftlich zu. Nach § 741 BGB. ergibt sich daraus die Anwendung der Grundsätze über die Gemeinschaft nach Bruchteilen, von der auch das geltende Recht (§§ 6 LUG., 8 KUG.) ausgeht (cf. p. 81 ff. dieser Abhandlung).

Nach § 21 des Entwurfs gehen die Werknutzungsrechte, das sind die den Miturhebern vorbehaltenen ausschließlichen Befugnisse zur wirtschaftlichen Verwertung des Werks, kraft Gesetzes auf den Unternehmer über (cf. darüber des genaueren p. 103—107 dieser Ausführungen).

Im Gegensatz zum Entwurf haben wir uns mit Hoffmann de lege ferenda für ein originäres Urheberrecht des Unternehmers ausgesprochen (cf. p. 57 ff. dieser Ausführungen).

2. De lege lata (LUG., KUG.).

Für das geltende Recht kamen wir aus formaljuristischen Gründen ebenfalls zu einer Ablehnung der herrschenden Lehre vom originären Urheberrecht des Unternehmers (cf. p. 54 ff., spez. p. 57 dieser Ausführungen).

In der Gruppe der Stoffwerkautoren müssen wir nach geltendem Recht zu einer Ablehnung der anteilmäßigen Filmurheberschaft am Ton-Bildfilm nicht nur für den Originalbuch- und den Drehbuchautor, sondern auch für den Tonsetzer (Komponisten) kommen. Denn hier handelt es sich sowohl für das Schriftwerk (Drehbuch) wie auch für das Tonkunstwerk (Partitur) um eine „Bearbeitung". Diese „Bearbeitung" läßt sich an sich weder unter die Ziffer 5 noch unter die Ziffer 6 des Abs. 2 von § 12 LUG. bringen[1]), obgleich der Vorgang Gemeinsamkeiten mit jeder dieser Wiedergabearten aufweist, wie Werz (a. a. O. p. 15) zutreffend erwähnt. Die Aufnahme des Tonkunstwerks durch die Tonkamera fällt, wie das Urteil des KG. vom 9, Mai 1932 (27. U. 3805. 31) als Berufungsinstanz gegen das Urteil des LG. I Berl. (38. 0. 824/30/ zu 29) und in Kritik an der dort

---

[1]) § 12 Abs. 2 LUG. lautet: Die Befugnisse des Urhebers erstrecken sich insbesondere auf:

(5) die Uebertragung des Werkes auf Vorrichtungen für Instrumente, die der mechanischen Wiedergabe für das Gehör dienen, insbesondere auf auswechselbare Scheiben, Platten, Walzen, Bänder und sonstige Zubehörstücke solcher Instrumente;

(6) die Benutzung eines Schriftwerks zu einer bildlichen Darstellung, welche das Originalwerk seinem Inhalte nach im Wege der Kinematographie oder eines ihr ähnlichen Verfahrens wiedergibt.

vertretenen Meinung[1]) richtig festgestellt, hauptsächlich aus dem Rahmen der Bestimmung des § 12 Abs. 2 Ziff. 5 deshalb heraus, weil

[1]) Das LG. I Bln. als Vertreter der Wirkungstheorie von Cahn-Speyer macht urheberrechtlich einen scharfen Trennungsstrich zwischen dem optischen und dem akustischen Teil des Ton-Bildfilms. Danach wird der Tonteil des TBfs. unter das mechanisch-musikalische Recht des § 12 Abs. 2 Ziff. 5 LUG. eingeordnet. Das LG. I Bln. zieht dann aber n i c h t wie Cahn-Speyer die Konsequenz aus dieser Einordnung, welche die Uebertragung von Tonwerken auf mechanische Instrumente gem. §§ 2 Abs. 2, 12 Abs. 2 Ziff. 5 als Bearbeitung des Werkes ansieht und für welche Art von „Bearbeitung" dann die Sondervorschriften der §§ 22, 22 a LUG. zu gelten haben. Nach letzterer Ansicht ist der Urheber (Komponist), wenn er einem anderen die gewerbsmäßige Vervielfältigung des Werkes zum Zwecke der mech. Wiedergabe gestattet hat, unter bestimmten Voraussetzungen gezwungen, jedem Dritten die gleiche Erlaubnis zur Vervielfältigung gegen angemessene Vergütung zu gestatten (Recht der sog. Zwangslizenz des § 22 LUG.), wonach das Recht zur gewerbsmäßigen Vervielfältigung der Vorrichtungen auch ihre öffentliche Aufführung ohne eine weitere Erlaubnis enthält. (§ 22 a LUG.) Der Entwurf hat sowohl die Fiktion des § 2 Abs. 2 („Bearbeiterschaft des ausübenden Künstlers oder des Herstellers der mech. Vorrichtungen") als auch die Zwangslizenz und Aufführungsfreiheit der §§ 22, 22 a LUG. beseitigt. (cf. Bgrdg. Bem. zu §§ 13—17; p. 50., spez. p. 52—54.)

Vielmehr steht das LG. I Bln. auf dem Standpunkt, eine Auslegung der Vorschriften der §§ 2 Abs. 2, 12 Abs. 2 Ziff. 5 und der §§ 22 ff. LUG. auf Grund ihrer Entstehungsgeschichte und ihrer wirtschaftlichen Bedeutung müsse zu dem Ergebnis führen, daß auf den Ton-Bildfilm weder die Zwangslizenz des § 22 noch die Aufführungserlaubnis des § 22 a anwendbar sei. (cf. darüber des Näheren die tiefgründigen Ausführungen des LG. Bln.; p. 6 ff. der Urteilabschrift der Spitzenorganisation der Deutschen Filmindustrie.)

Goldbaum hat in seinem Buche „Tonfilmrecht" (p. 13 f.) schon im Jahre 1928 ausgeführt, die §§ 22 ff. LUG. seien ausgesprochenermaßen zugunsten einer Industrie gemacht worden, aber nicht zugunsten der Filmindustrie, sondern der „Notenrollen- und Plattenindustrie". (So auch Marwitz-Möhring a. a. O. Anm. 1 zu § 22 LUG., p. 193, und Elster, „Tonbild und Bildfunk" in Ufita, 2. Bd. (Jg. 1929), p. 255 ff., spez. p. 267: „... es handelt sich vielmehr in § 22, der nur für § 12 Nr. 5 Geltung hat, um eine Nebenbestimmung, die Ausnahmecharakter hat (Zwangslizenz) und somit kommt für sie eine ausdehnende Interpretation nach anerkannten Grundsätzen der Auslegung nicht in Betracht".)

Der ganze Gedanke der Zwangslizenz (sie sollte Monopolbildungen der Plattenindustrie verhindern, passe, so sagt Goldbaum a. a. O., seinem Sinn und Zweck nach gar nicht auf den Tonfilm (TBf.). Monopole der Filmindustrie hätten doch im Jahre 1910 nicht verhindert werden sollen. Die Bestimmungen der §§ 2 Abs. 2, 12 Abs. 2 Ziff. 5, 22 ff. LUG. gehören nach Goldbaums Ansicht (a. a. O.)

für den Ton-Bildfilm zwar nicht unbedingt die gleichzeitige Aufnahme (uno actu-Aufnahme)[1]), wohl aber die gleichzeitige Wiedergabe (uno actu-Wiedergabe) sowohl für das Auge wie für das Gehör wesentlich ist, die darauf beruhen kann, daß Bild und Ton gleichzeitig aufgenommen oder der Ton nachträglich aufgenommen und mit dem Bild verbunden (synchronisiert) ist. Möge es sich um einen Tonfilm (TBf.) nach dem Nadelton-, dem Stahlband- oder dem Lichttonverfahren handeln, ... stets sei das kennzeichnende die organische Zusammengehörigkeit von Bild und Ton .... Die Unterord-

---

eng zusammen. Wende man aber die §§ 2 Abs. 2, 12 Abs. 2 Ziff. 5 an, so müsse man auch die §§ 22 ff. LUG. anwenden.

Muß auch Goldbaum bezüglich der engen Zusammengehörigkeit dieser Paragraphen Recht gegeben werden, so ist doch seiner und des LG. I Bln. Ansicht, die §§ 22 ff. seien deshalb auf den Ton-Bildfilm nicht anwendbar, weil sich aus ihrer Entstehungsgeschichte ergebe, daß sie aus Gründen ihrer wirtschaftlichen Bedeutung eng auszulegende Sondervorschriften seien, nicht beizupflichten. Mit vollem Recht weist vielmehr das KG. in seiner Entscheidung vom 9. Mai 1932 (27. U. 3805. 31) als Berufungsinstanz darauf hin, es sei nicht Sache der Rechtsprechung, sondern der Gesetzgebung, zu entscheiden, ob die Erwägungen rein wirtschaftlicher Natur der Entstehungsgeschichte der Gesetze von 1901 (LUG.) und 1910 (Novelle), die sich auf die damalige Schallplattenindustrie bezogen, in gleicher Weise auf den Tonfilm (TBf.) zutreffen. Ergebe die nach allgemeinen Grundsätzen vorzunehmende Auslegung des Gesetzes, daß der Tonbildfilm ebenfalls unter die Vorschriften der §§ 22, 22 a LUG. falle, so sei es nicht Sache des Gerichts, diese Bestimmungen deshalb außer Anwendung zu lassen, weil die für ihren Erlaß maßgebenden wirtschaftspolitischen Erwägungen des Gesetzgebers nicht anwendbar seien. Finde aber § 12 Nr. 5 auf den TBf. Anwendung, so müsse das gleiche auch von § 22 gelten, wie sich aus der ausdrücklichen Bezugnahme in der letzteren Vorschrift auf § 12 Abs. 2 Nr. 5 ergebe. Das KG. kommt aber treffend zu einer Ablehnung der Anwendung des § 12 Abs. 2 Ziff. 5 LUG. auf den einheitlichen TBf.; er falle aus dem Rahmen dieser Bestimmung vor allem deshalb heraus, weil für ihn die gleichzeitige Wiedergabe sowohl für das Auge als auch für das Gehör wesentlich ist.

[1]) wie sie Elster noch in Ufita, 2. Bd. (Jg. 1929), p. 255 ff., spez. auf p. 262 zu c), als das rechtlich relevante technische Moment nebst der uno actu-Wiedergabe bezeichnete — eine Ansicht, die von Cahn-Speyer in Ufita, 2. Bd. (Jg. 1929), p. 479 ff., spez. p. 500, mit Recht bekämpft wurde und welche Elster in der Zwischenzeit im Handb. usw. p. 120 Abs. 1 revidiert hat. Als das Wesentliche des neuen Vorgangs, der beim Tonbild in Erscheinung tritt, sieht Elster jetzt die Synchronisierung von Bild und Ton an, sei es, daß sie durch uno actu-Aufnahme und uno actu-Wiedergabe, sei es, daß sie durch nachträgliche Synchronisierung und uno actu-Wiedergabe erreicht wird.

nung des Tonfilms (gemeint ist wohl des Tonteils des Ton-Bildfilms) unter § 12 Abs. 2 Nr. 5 sei deshalb ausgeschlossen, weil hierbei ausdrücklich und dem Sinne nach nur die Rede sei von Instrumenten zur „Wiedergabe für das Gehör".

Mit vollem Recht ist mit Roeber (a. a. O. p. 27 Anm. 31) darauf hinzuweisen, daß der Begriff der Bearbeitung für das Tonkunstwerk nicht durch Zurückgreifen auf § 2 Abs. 2 LUG. gewonnen werden dürfe — wo von der Fiktion der Bearbeiterschaft des ausübenden Künstlers (etwa, auf unseren Fall angewandt, des Orchesterdirigenten bei der Aufführung des Tonkunstwerks im Filmatelier) bzw. des Herstellers der mechanischen Vorrichtung (des Filmunternehmers)[1]) gesprochen wird — oder, wie das KG. a. a. O. es tut, durch Herleitung eines „allgemeinen" Rechtsgedankens aus § 2 Abs. 2 LUG. konstruiert werden könne, der nach Ansicht des KG. der analogen Anwendung für zugänglich erachtet wird[2]). Entgegen der Auffassung des KG. sei vielmehr daran festzuhalten, daß das Tonbild eine synchronistische Werkeinheit und als solche rechtlich ein Film ist. Es handle sich zwar sowohl für das Schriftwerk (Drehbuch) als auch für das Tonkunstwerk (Partitur) um eine „Bearbeitung". Diese sei aber eine filmische. Das bedeute für das Tonkunstwerk, daß es in den Rahmen der filmischen Gestalteinheit eingefügt wird und damit den Charakter, ein selbständiges Werk zu sein, verliert[3]). Durch Zurückgreifen auf § 2 Abs. 2 LUG. bringe das KG. zum Ausdruck, daß trotz der im Urteil dieses Gerichts angenommenen „organischen Zusammengehörigkeit von Ton und Bild" das

---

[1]) der das Urheberrecht allerdings nur durch Uebertragung erwirbt (§ 8 LUG.), die sich nach Allfelds Ansicht wohl regelmäßig stillschweigend mit der Ausführung des Auftrags verbindet. (cf. Kom. Ber., p. 2315 f.; cf. Allfeld, Kom.LUG., Bem. 6 zu § 2, p. 72; ferner Marwitz-Möhring, Kom.LUG., Bem. 11 Abs. 1 zu § 2, p. 46 unten.)

[2]) Roeber a. a. O. p. 26 f. Anm. 31, ist mit Recht der Ansicht, daß § 2 Abs. 2 als Ausnahmebestimmung und gesetzgeberische Anomalie für die Herleitung eines allgemeinen Rechtsgedankens ausscheidet.

[3]) Etwas anders formuliert Elster in JW., 60. Jg. (1931), H. 27, p. 1866 ff., den Vorgang, spez. p. 1870: „In allen Fällen, in denen Bild, Sprache, Gesang und Musik von vornherein ein einheitliches Tonbildfilmwerk bilden, ist die Musik rechtlich so in den Klang- oder Sprechfilm eingebaut, daß ein zwar zusammengesetztes Werk, aber doch ein solches enstanden ist, wie es der Oper oder Operette ähnelt, bei welcher, nachdem einmal die Urheber mit der Aufführung des verbundenen Werkes einverstanden waren, nun auch alle Folgen, die sich notwendig aus ihrer Zustimmung ergeben, mit in der Aufführungsgenehmigung enthalten waren. Das heißt also: Wenn, wie es beim Film wesensnotwendig ist, der Aufführung vor dem Kurbelkasten und den Tonfilmaufnahmeapparaten die Vorführung folgen muß (ohne die das Werk ja der Oeffentlichkeit, für die es

Tonkunstwerk als selbständiges Werk im Rahmen des Tonbildfilms fortbestehe und daß im Akte der Vorführung gar nicht ein Tonfilmwerk ablaufe, sondern daß es sich um den synchronistischen Ablauf a) der Bearbeitung eines Schriftwerks und b) der Bearbeitung eines Tonkunstwerks handle.

Müssen wir Roeber durchaus zustimmen, wenn er die Bearbeitung des Tonkunstwerks, die in der Verschmelzung mit dem Bildteil bzw. im Untergehen in diesem liegt, als eine filmische anspricht, so können wir uns aus formal-juristischen Gründen doch nicht zur Unterordnung der Aufnahme des Ton-Bildfilms unter § 12 Abs. 2 Ziff. 6 entschließen[1]), wenn auch infolge Untergehens des Tonkunstwerkes im einheitlichen Filmwerk (Tonbild) der Vorgang der Ziff. 6 von Abs. 2 des § 12 LUG. viel näher steht als der Ziff. 5.

Ziff. 6 spricht von der Benutzung eines Schriftwerks. Nun werden aber zur Herstellung des Tonbildes ein Schriftwerk (Drehbuch) und ein Tonkunstwerk (Partitur) benutzt, wenn an sich auch nur e i n e Bearbeitung vorliegt, nämlich eine filmische, in der das Tonkunstwerk untergeht und sohin aufhört, Eigenleben zu haben. Ein Tonkunstwerk ist aber einem Schriftwerk nicht gleichzusetzen[2]).

Das LUG. hat in § 1 eine bewußte und deutliche Trennung zwischen Schriftwerken (Ziff. 1) und Werken der Tonkunst (Ziff. 3) vorgenommen.

Damit hat an sich die Frage nichts zu tun, ob wir für das fertige Tonbildwerk, das wir als Film ansprechen, in welches das Tonkunstwerk eingegangen ist, den Schriftwerkschutz des § 1 Abs. 1 LUG. gelten lassen, wie ja auch der Entwurf Werke der Kinematographie, gleichviel ob sie die den Gegenstand des Werkes bildenden Handlungen und Vorgänge allein für das Gesicht (stummer Film) oder gleichzeitig für Gesicht und Gehör (Ton-Bildfilm) wiedergeben, gemäß § 2 Abs. 1 in Verbindung mit Abs. 2 zu I. Nr. 4 zu den Werken der Literatur rechnet. Der stumme (dramatische) Film wird

---

bestimmt ist, vorenthalten würde), so hört auch für den musikalischen Teil hier die Vorführung auf, rechtlich eine „Aufführung" zu sein und das Recht des Komponisten auf sein Tonfilmhonorar müßte von Rechts wegen den Umsatznutzen von vornherein mit einschließen ...."

[1]) Für Eingliederung des Tonfilmrechts unter die Befugnisse des § 12 Abs. 2 Ziff. 6: Elster, „Tonbild und Bildfunk" in Ufita, 2. Bd. (Jg. 1929), H. 3, p. 255 ff., spez. p. 264 f. Derselbe in Handb. usw., p. 120. Im Grunde auch Roeber a. a. O. p. 26 Anm. 31.

[2]) Ebenso Cahn-Speyer in GRUR., 34. Jg. (1929), Nr. 5, p. 543 ff., spez. p. 546 ff.
Allfeld, Kom.LUG., Bem. 38 zu § 1, p. 59.
Marwitz-Möhring a. a. O. Anm. 22 zu § 1 LUG.

als Schriftwerk behandelt von Weigert[1]), Eckstein[2]), Goldbaum[3]), Hoffmann[4]), Smoschewer[5]), Werz[6]), Friedemann[7]) und Elster[8]), während Allfeld[9]), sowie Marwitz-Möhring[10]), Cahn-Speyer[11]) und besonders Fagg[12]) einen Schriftwerkschutz des Films verneinen. Stehen wir schon für den stummen Film auf dem Standpunkt der herrschenden Meinung, so hat das unseres Erachtens ebenso für den Ton-Bildfilm zu gelten[13]), da dieser nach der von uns vertretenen Auffassung gleichfalls ein Film ist, weil die Bilder das Primäre bleiben, Sprache und Musik nur etwas Sekundäres, Eingeordnetes, Untergeordnetes bzw. darin Untergegangenes sind[14]).

Der Ton-Bildfilm läßt sich also unter § 12 Abs. 2 Ziff. 6 schon deshalb nicht unterordnen, weil dort nur von der „Benutzung eines Schriftwerks" die Rede ist, während in Wirklichkeit ein Schriftwerk und ein Tonkunstwerk benutzt werden.

Die Bestimmung des § 12 Abs. 2 Nr. 6 LUG. ist aber auch insofern zu eng für den Ton-Bildfilm, als dort nur von einer „bildlichen" Darstellung die Rede ist, während es sich hier um eine bildliche und hörbare Darstellung handelt, die gerade das Wesen des Tonbildes ausmacht. Hat doch der Ton-Bildfilm, wie schon sein Name besagt und worauf Elster[15]) hinweist, den Film über die bildliche Aufnahme hinaus erweitert und gezeigt, daß der kinemato-

---

[1]) cf. Weigert, „Titelschutz im Filmrecht" in Ufita, 1. Bd. (Jg. 1928), p. 405 ff.

[2]) cf. Eckstein a. a. O. p. 37 ff.

[3]) cf. Goldbaum, UR. u. UVR., Bem. 8 zu § 1 LUG., p. 6.

[4]) cf. Hoffmann in GRUR., 30. Jg. (1925), Nr. 4, p. 95 ff.

[5]) cf. Smoschewer in GRUR., 30. Jg. (1925), Nr. 12, p. 329 ff.

[6]) cf. Werz a. a. O. p. 14.

[7]) cf. Friedemann in Ufita, 1. Bd. (Jg. 1928), H. 3, p. 344 ff., spez. p. 345.

Derselbe in Ufita, 1928, 1. Bd., H. 5, p. 530 ff., spez. p. 555 f.

[8]) cf. Elster, Urh. u. Erf.Recht (1928), § 10, p. 85 ff., spez. D, b) 1, p. 94 f.

cf. auch die Motive zum Ges. v. 22. Mai 1910 (Novelle), p. 1788, die ausdrücklich hervorheben, daß § 15 a KUG. geschaffen wurde, um den Film den Werken der Literatur gleichzustellen.

[9]) cf. Allfeld, Kom.LUG., Bem. 8 Abs. 3 zu § 1, p. 31 f.

[10]) cf. Marwitz-Möhring, Kom.LUG., Bem. 16 zu § 1, p. 16.

[11]) cf. Cahn-Speyer in GRUR., 34. Jg. (1929), Nr. 5, p. 543 ff., spez. p. 546 ff.

[12]) cf. Fagg a. a. O. p. 26 ff.

[13]) cf. zum Begriff des Schriftwerks, der u. E. in weitem Sinne zu fassen ist, die zustimmungswürdigen Ausführungen bei Werz a. a. O. p. 14 f.

[14]) Ebenso Werz a. a. O. u. Elster, Handb. usw., p. 106 f.

[15]) cf. Elster in Ufita, 2. Bd. (Jg. 1929), p. 256 ff., spez. p. 264.

graphische Vorgang (die Verfilmung) nicht auf das Bild beschränkt ist. Wenn Elster (a. a. O. p. 264) daraus aber dann den Schluß zieht, daß im § 12 Abs. 2 Ziff. 6 und § 15 a KUG.[1]) der Begriff der Bildlichkeit zu eliminieren sei, indem er geltend macht, die Aufnahme dieses Begriffes in die angezogenen Bestimmungen sei nur durch den Stand der Technik zur Zeit ihrer Redaktion[2]) zu erklären und nach dem heutigen Stande der Technik zu revidieren, so können wir uns aus formal-juristischen Gründen zu einer solchen ausdehnenden Interpretation dieser Gesetzesbestimmungen nicht entschließen[3]).

Es paßt endlich auf den Ton-Bildfilm nicht mehr die auf den stummen Film zutreffende Ausdrucksweise des § 12 Abs. 2 Ziff. 6, daß der Film das Schriftwerk nur „seinem Inhalt nach" wiedergebe.

---

[1]) Der § 15 a KUG. lautet: „Ist ein im Wege der Kinematographie oder eines ihr ähnlichen Verfahrens hergestelltes Werk wegen der Anordnung des Bühnenvorganges oder der Verbindung der dargestellten Begebenheiten als eine eigentümliche Schöpfung anzusehen, so erstreckt sich das UR. auch auf die bildliche Wiedergabe der dargestellten Handlung in geänderter Gestaltung ...."

[2]) Durch die Novelle vom 22. 5. 1910 zum LUG. v. 19. 6. 1901 und KUG. v. 9. 1. 1907 ist bekanntlich u. a. § 12 LUG. neu gefaßt und § 15 a KUG. neu eingestellt worden.

[3]) cf. dazu auch die Ausführungen von Cahn-Speyer in Ufita, 2. Bd. (Jg. 1929), p. 497 ff., spez. p. 501 f.

cf. auch Koehne, „Verfilmungsrechtsverträge" in Ufita, Bd. 4 (Jg. 1931), 5. u. 6. H., p. 483 ff., spez. p. 490 f. Koehne, als Anhänger der Wirkungstheorie, führt zur hier erörterten Frage der Eingliederung des Ton-Bildfilms in das geltende Recht aus, die neue Erfindung habe die Möglichkeit der Wiedergabe literarischer Werke erheblich erweitert. Dem Verständnis der Handlung diene jetzt nicht nur das Bild und die Zwischentitel des Films, sondern auch die gesprochenen Worte, die dem Inhalt des literarischen Werks dem Sinne nach oder bei Wiedergabe des Textes auch wörtlich entnommen sein könnten .... Elsters Ansicht, daß es sich auch bei der tonbildmäßigen Wiedergabe um die Benutzung eines Schriftwerks zu einer bildlichen Darstellung handele, welche das Originalwerk seinem Inhalt nach im Wege der Kinematographie oder eines ihr ähnlichen Verfahrens wiedergebe, also um eine Bearbeitung im Sinne des § 12 Abs. 2 Ziff. 6 LUG., sei abzulehnen. Der Sprache werde Gewalt angetan, wenn man die Festlegung des Tons als bildliche Darstellung ansehen wolle.

Anstatt nun aber die an sich unter keine der nur beispielsweise im Abs. 2 von § 12 LUG. aufgezählten Bearbeitungen fallende Ton-Bildfilmbearbeitung des Schriftwerks, so wie es naheliegend wäre, deshalb allgemein dem Bearbeitungsbegriff des § 12 LUG. zu unterstellen, glaubt Koehne, die gesetzliche Grundlage für das neue Bearbeitungsrecht nur aus den Bearbeitungsrechten der §§ 2 Abs. 2, 12 Abs. 2 Ziff. 5 LUG. herleiten zu können, spricht also bezügl. der

Hingegen läßt sich der sowohl in § 12 Abs. 2 Ziff. 6 LUG. als auch in § 15 a KUG. gebrauchte Ausdruck „.... im Wege der Kinematographie oder eines ihr ähnlichen Verfahrens ....“ auch für den Ton-Bildfilm verwenden.

Denn es handelt sich technisch, wie Elster (a. a. O. p. 264 f.) richtig ausführt, um eine „Tonkinematographie“, die zwar nicht unbedingt uno-actu mit der Bildkinematographie vorgenommen zu sein braucht, sondern auch getrennt von dieser erfolgen und durch Nachsynchronisierung mit ihr verbunden sein kann (cf. oben p. 89 dieser Abhandlung).

Elster (a. a. O. p. 264 f.), der hier das Wort „Kinematographie“ in seiner Urbedeutung „bewegliche Aufzeichnung“ verstanden wissen will, stützt sich mit Recht darauf, daß man auch Töne aufzeichnen, beweglich schreiben könne: so auf der Schallplatte und somit auch im Ton-Bildfilm[1]).

Kommen wir somit zu dem Ergebnis, daß die Bestimmung des § 12 Abs. 2 Ziff. 6 für den Ton-Bildfilm zu eng ist, so ist damit nicht gesagt, daß er deshalb nicht unter den Bearbeitungsbegriff des § 12 fällt, da die Bearbeitungen im Abs. 2 nicht erschöpfend, sondern nur beispielsweise aufgeführt sind, wie sich zweifelsfrei aus dem Obersatz von Abs. 2 ergibt[2]) u. [3]).

Zurückkehrend zu unseren Ausführungen auf p. 87 in dieser Abhandlung, kommen wir zum Ergebnis, daß nach geltendem Recht

---

Tonteil-Herstellung des TBfs. mit den Anhängern der Wirkungstheorie und ähnlich dem Entwurf — der Entwurf spricht bekanntlich im § 14 Abs. 2 von der (bloßen) Uebertragung des Vortrags oder der Aufführung eines Werkes der Lit. od. d. Tonkunst auf Vorrichtungen zur wiederholbaren Wiedergabe des Werkes für Gesicht oder Gehör (Bild- oder Schallvorrichtungen) wie Filmstreifen usw. — von der Uebertragung des Werkes auf Vorrichtungen für Instrumente, die der mech. Wiedergabe für das Gehör dienen, damit das Wesen der Tonbild-Herstellung verkennend, die eine einzige Bearbeitung eines Schriftwerks und eines Tonkunstwerks zum einheitlichen Ton-Bildfilm enthält; dieser stellt sich juristisch als Filmwerk dar, in welchem das Tonkunstwerk als solches untergegangen ist.

[1]) a. A. Cahn-Speyer in Ufita, 2. Bd. (Jg. 1929), p. 497 ff., spez. p. 501 f.

[2]) Dieser lautet: „Die Befugnisse des Urhebers erstrecken sich insbesondere auf: ....“; so auch die Ausführungen des KG. (27 U. 3805. 31), p. 13 ff., der Urt.Abschr. d. Spitzenorganisation usw.

[3]) cf. Lindemann a. a. O., Bem. 1 zu § 12 LUG., p. 61 f.
cf. Marwitz-Möhring a. a. O., Bem 5 zu § 12 LUG., p. 134.
cf. Allfeld, Kom.LUG., Bem. 8 zu § 12, p. 165.
cf. Goldbaum, UR. u. UVR., Bem. 4, 1. Abs. zu § 12 LUG., p. 159: „Der Abs. 2 bringt, wie aus dem Wort „insbesondere“ erhellt, Beispiele ....“

im Gegensatz zum Entwurf (cf. oben p. 86 dieser Ausf.) in der Gruppe der Stoffwerkautoren auch dem Komponisten kein Urheberrecht an der Filmmusik zugebilligt werden kann, da hier eine Bearbeitung des Tonkunstwerks vorliegt, das in den Rahmen der filmischen Gestalteinheit eingefügt wird, und infolgedessen aufhört, Eigenleben zu haben. Der Bearbeiter gilt aber gemäß § 2 Abs. 1 LUG. als Urheber. Diese Bearbeitung ist, wie wir oben (p. 90 f. dieser Abh.) ausführten, eine filmische und nicht etwa zu verwechseln mit der Fiktion einer Bearbeitung im § 2 Abs. 2 LUG., der wieder eng zusammenhängt mit §§ 12 Abs. 2 Ziff. 5, 22, 22 a LUG. Miturheber dieser Bearbeitung des Tonkunstwerks sind der Orchesterdirigent und der Tonmeister, die beide zur Gruppe der Filmwerkpersonen gehören.

Unter der Gruppe der Filmwerkpersonen können wir, entgegen der für den Entwurf vertretenen Auffassung, nicht nur dem Spielleiter, dem schöpferischen Filmschauspieler, dem Tonbildschneider (Cutter), dem Filmarchitekten und Trachtenkünstler Miturheberrecht am Bild- und Tonteil des einheitlichen Ton-Bildfilms zubilligen, sondern auch dem Orchesterdirigenten, den Filmoperateuren (Kameramann und Tonmeister). Denn für das geltende Recht hat der Hinweis der Begründung des Entwurfs (p. 41 Abs. 1 der Begrdg.-Bem. zu § 7 des Entwurfs), daß der Photograph (und damit auch der ihm verwandte Tonmeister)[1]) keine künstlerisch-schöpferische Tätigkeit entfaltet, keine Geltung. Vielmehr haben wir oben (Anm. 1 zu p. 61 dieser Abh.) Stimmen anführen können, die ein Miturheberrecht des Kameramannes bejahen. Wenn Stenzel (a. a. O. p. 11) dem Operateur (Kameramann) als dem „photographischen Bearbeiter" das Urheberrecht nach § 15 KUG. zuspricht, da er ein durchaus künstlerisch-selbständiger Gestalter sei, dann aber die Ansicht vertritt, seine Urheberrechte bezögen sich nur auf „jedes der einzelnen Bilder, nicht auf den Film als solchen", so kommen wir aus Gründen der Schaffenswahrheit zu der weiteren Auffassung, daß sie sich auch auf letzteren erstrecken, da er tatsächlich das Tonbildwerk mit gegeschaffen hat.

Für das Miturheberrecht der Filmwerkpersonen gilt dann das p. 87 Abs. 1, 2 dieser Abh. Gesagte — allerdings mit dem Unter-

[1]) Dieses Bearbeiter-Urheberrecht des Tonmeisters leiten wir nicht etwa aus § 2 Abs. 2 LUG. ab, dessen Anwendung wir für das Tonbildschaffen ablehnen, weil dort die Rede ist von der Uebertragung eines Werkes der Tonkunst auf Vorrichtungen für Instrumente der mech. Wiedergabe — schon das Wort „mech." ist angreifbar und vom Entwurf beseitigt; cf. § 14 Abs. 2 d. Entw. — nur für das Gehör dienen, die Tonfilmapparaturen aber die Wiedergabe für Gesicht und Gehör bewirken, sondern aus § 12 LUG.

schied, daß der Filmunternehmer (etwa die Ufa) nicht lediglich die „Werknutzungsrechte" am gewerbsmäßig hergestellten Werke der Kinematographie, d. h. dem Ton-Bildfilm, durch cessio legis erhält, d. h. das dem Urheber vorbehaltene Recht, das Werk in der in den §§ 13—17 des Entw. enthaltenen Art zu verwerten, sondern daß das sich aus den Teilurheberrechten der Filmwerkpersonen zusammensetzende Gesamturheberrecht am Ton-Bildwerk ausdrücklich oder stillschweigend auf den Inhaber des Unternehmens übergeht. (Derivatives Urheberrecht des Unternehmers; cf. p. 57 Anm. 2 dieser Abh.)

3. Kapitel.

DIE UEBERTRAGUNG DES URHEBERRECHTS UND DIE BEGRENZUNG IHRES UMFANGS.

a) Geschichtliche Entwicklung der Werknutzungsrechte.

Der Entwurf lehnt es aus den oben (p. 53 ff. dieser Abh.) entwickelten Gründen ab, das Urheberrecht an gewerbsmäßig hergestellten Werken der Kinematographie stets dem Inhaber des Unternehmens zuzuerkennen. (cf. Begrdg. Bem. zu § 7, p. 40 f.) Vielmehr soll auch für solche Werke der Grundsatz gelten, daß Urheber eines Werkes nur derjenige ist, welcher es geschaffen hat. Die Frage nach dem Urheber des Films kann nach der Ansicht des Entwurfs (Begrdg.Bem. zu § 21, p. 70 ff.) bei Werken der Kinematographie infolge der Vielgestaltigkeit der Verhältnisse vom Gesetz überhaupt nicht schematisch entschieden, sondern immer nur von Fall zu Fall beantwortet werden. Auch hält die Begründung zum Entwurf es für ebenso verfehlt, über die Frage, wem das originäre Urheberrecht an solchen Werken zusteht, etwa Parteivereinbarungen entscheiden zu lassen.

Sei es also weder notwendig noch richtig, für die Urheberschaft an Werken der Kinematographie eine vom § 7 Abs. 1 abweichende Sondervorschrift zu erlassen, so wird doch anderseits vom Entwurf, wie seine Begründung (a. a. O.) hervorhebt, nicht verkannt, daß die schutzwürdigen Interessen des Unternehmers, der alle Kosten und das ganze Risiko der Produktion des Filmwerks trägt, sowie auch das allgemeine Interesse an der Rechtssicherheit im Verkehr die Klarstellung erfordern, daß das Recht zur urheberrechtlichen Verwertung eines gewerbsmäßig hergestellten Werkes der Kinematographie allein dem Inhaber des Unternehmens zusteht. Dies erscheine um so mehr angezeigt, als er nach § 7 Abs. 2 regelmäßig auch als Urheber der photographischen Werke anzusehen sein werde, aus denen sich die kinematographischen Bildstreifen zusammensetzen. Deshalb bestimmt § 21 Abs. 1 des Entwurfs, daß die Werknutzungs-

rechte an einem gewerbsmäßig hergestellten Werke der Kinematographie kraft Gesetzes auf den Inhaber des Unternehmens übergehen.

Unter Werknutzungsrechten versteht der Entwurf (cf. Begrdg., Bem. zu § 12, p. 44 ff., und zu §§ 13—17, p. 50 ff.) die dem Urheber vorbehaltenen ausschließlichen Befugnisse, das Werk auf die in den §§ 13—17 bezeichnete Art zu verwerten. § 13 zählt diese Rechte erschöpfend auf, während die §§ 14—17 nähere Vorschriften über den Inhalt einzelner Werknutzungsrechte enthalten, wovon uns für vorliegende Arbeit besonders das Vervielfältigungsrecht des § 14 des Entwurfs und namentlich dessen Abs. 2 (bloße Uebertragung des Vortrags oder der Aufführung eines Werkes der Literatur oder Tonkunst auf Vorrichtungen zur wiederholbaren Wiedergabe des Werkes für Gesicht oder Gehör, wie Filmstreifen usw., gilt als Vervielfältigung, nicht, wie nach geltendem Recht [§§ 2 Abs. 2, 12 Abs. 2 Ziff. 5 LUG.], als Bearbeitung) interessieren (cf. Begrdg. Bem. zu §§ 13—17 a. a. O.), was uns schon oben (p. 47 dieser Abh.) bei der Frage nach der urheberrechtlichen Behandlung des musikalischen Teils des Ton-Bildfilms beschäftigte. Ferner wird hier noch das Vortrags-, Aufführungs- und Vorführungsrecht des § 17 (cf. Begrdg.Bem. a. a. O.) zu behandeln sein, gelegentlich der Erörterung der Frage, ob das Abrollen eines Tonfilms (TBf.) als Vorführung oder aber als Aufführung anzusehen ist.

Um das Wesen der Werknutzungsrechte indessen voll zu erfassen, ist ein kurzes Eingehen auf den Inhalt des Urheberrechts und seine Bestandteile erforderlich. Wir folgen dabei den Bemerkungen der Begründung zu § 12 des Entwurfs (cf. p. 44 ff.).

Entstanden aus Gewerbeprivilegien der Drucker und Verleger, habe das Urheberrecht ursprünglich nur die Aufgabe gehabt, dem Urheber bestimmte Arten der wirtschaftlichen Verwertung des Werkes zu sichern. In Uebereinstimmung mit dem geltenden Recht will der Entwurf dem Urheber kein totales Beherrschungrecht gewähren, das jede Benutzung des Werkes durch einen anderen ausschließt, sondern ihm nur bestimmte Nutzungsrechte vorbehalten, die im Interesse der Allgemeinheit Beschränkungen unterworfen seien. Wie oben schon erwähnt, nennt der Entwurf diese dem Urheber vorbehaltenen ausschließlichen Befugnisse, das Werk zu verwerten, die im § 13 abschließend aufgezählt sind, Werknutzungsrechte. Im 4. Abschnitt des Entwurfs sind dann die Beschränkungen geregelt, denen die Werknutzungsrechte unterliegen.

Die absoluten Rechte des Urhebers am Werk erschöpfen sich aber, wie die Begründung fortfährt, heute nicht mehr in diesen vermögensrechtlichen Befugnissen, eben den Werknutzungsrechten. Es wird darauf hingewiesen, daß bereits die Begründung zum Urheberrechtsgesetz vom Jahre 1901 an mehreren Stellen vom „persönlichen

Interesse des Verfassers an seinen Erzeugnissen" gesprochen hat. Die Begründung betont dann ferner, daß hingegen die geltenden Urheberrechtsgesetze zum Schutz dieser persönlichen Interessen keine allgemeine Vorschriften treffen, daß sie vielmehr nur einige zerstreute Einzelbestimmungen hierüber enthalten. (cf. des Näheren Begrdg. z. Entw., p. 45 Abs. 1.)

Durch die Beschlüsse der Rom-Konferenz sei nunmehr ein Mindestmaß des Schutzes der ideellen Interessen des Urhebers am Werk in dem neuen Art. 6 bis der Berner Uebereinkunft festgelegt. Es heißt dort:

1. „Unabhängig von den vermögensrechtlichen Befugnissen des Urhebers und selbst nach deren Uebertragung verbleibt dem Urheber das Recht, die Urheberschaft am Werk für sich in Anspruch zu nehmen, sowie das Recht, sich jeder Entstellung, Verstümmelung oder sonstigen Aenderungen des Werkes zu widersetzen, die seiner Ehre oder seinem Ruf abträglich sein würden.

2. Der inneren Gesetzgebung der Verbandsländer bleibt es vorbehalten, die Bedingungen für die Ausübung dieser Rechte festzusetzen. Die zu ihrer Wahrung dienenden Rechtsbehelfe werden durch die Gesetzgebung des Landes geregelt, wo der Schutz beansprucht wird."

Die Wichtigkeit der Bestimmung des Artikel 6 bis des Rev. Bern.Ü. läßt es notwendig erscheinen, diesen Artikel etwas näher zu erläutern. Seine Einfügung in den Berliner Text der Rev.Bern.Ü. wird als einer der großen Erfolge der Rom-Konferenz bezeichnet[1]). Wie Hoffmann (a. a. O.) hervorhebt, hat durch Artikel 6 b(is) das Urheberpersönlichkeitsrecht seine Regelung gefunden, ein Rechtsproblem, das, wie er richtig bemerkt, nicht nur in der Rechtslehre, wie auch in der Gesetzgebung, bereits vielfach behandelt worden war, aber bisher einer Lösung im Rahmen der Rev.Bern.Ü. nicht zugeführt werden konnte[2]). Seinen Ursprung nehme das Urheberpersönlichkeitsrecht im Deutschen Reich (cf. die bei Hoffmann a. a. O. zitierten Autoren). Erst 1875 sei es nach Frankreich gekommen.

Der Begriff des Urheberpersönlichkeitsrechts kann, wie Hoffmann (a. a. O. p. 102 Abs. 1) feststellt, nicht eindeutig für alle Ver-

[1]) cf. Klauer, „Der deutsche Entwurf eines neuen Urheberrechtsgesetzes im Lichte der Berner Verbandsübereinkunft" in JW., 1932, p. 2230 f.; cf. ferner Hoffmann, Die Berner Uebereinkunft usw., Bem. I zu Artikel 6 b, p. 101.

[2]) In einzelnen neuen Urheberrechtsgesetzen war das Urheberpersönlichkeitsrecht bereits geregelt worden.

cf. dazu Näheres bei Hoffmann a. a. O. p. 104 ff.

Ueber die Entwicklung des Problems im Rahmen der B.Ü. und Rev.Bern.Ü. cf. Näheres bei Hoffmann a. a. O. p. 102 ff. zu II.

bandsländer bestimmt werden, da er wesentlich durch die Anschauungen über Urheberrecht und Persönlichkeitsrecht bedingt sei. (Mit der im Entwurf vertretenen Rechtsauffassung wollen wir uns weiter unten beschäftigen.) Was im einzelnen zu diesem Urheberpersönlichkeitsrecht zu rechnen sei, sei ebenfalls durchweg bestritten.

Was nun den Inhalt des Urheberpersönlichkeitsrechts gemäß der Rev.Bern.Ü. anlangt, so gibt, wie Hoffmann (a. a. O. p. 109 zu 4) ausführt, im Abs. 1 der Text eine grundsätzliche Erklärung über den Inhalt des Urheberpersönlichkeitsrechts, die so geschmeidig sei, daß dieser Grundsatz wohl in allen Verbandsländern angenommen werden dürfte. Nach Abs. 2 bleibe es der Landesgesetzgebung überlassen, die Bedingungen für die Ausübung des Urheberpersönlichkeitsrechts festzusetzen. Damit wird, wie Hoffmann richtig bemerkt, für die Landesgesetzgebung weitester Spielraum geschaffen, um den Besonderheiten heimischer Rechtsauffassung auf der Grundlage des Abs. 1 Rechnung zu tragen. Jedoch bleiben die im Abs. 1 aufgestellten Grundsätze für die Verbandsstaaten Richtschnur, ihre Auswirkung werde aber durch die Landesgesetze festgelegt.

Wie Hoffmann (a. a. O. p. 111 Abs. 1) zu Recht betont, wird durch die Fassung des Art. 6 b Abs. 1 festgestellt, daß das Urheberpersönlichkeitsrecht dem Urheber verbleibt, auch wenn er seine gesamten vermögensrechtlichen Befugnisse auf einen anderen übertragen hat. Damit werde also nicht eine Lehrmeinung der Schöpfer des Art. 6 b, sondern die Norm festgelegt, daß die Uebertragung der rein urheberrechtlichen Befugnisse grundsätzlich nicht die Uebertragung der urheberpersönlichkeitsrechtlichen Befugnisse im Gefolge hat.

Dagegen ist, wie Hoffmann (a. a. O. p. 111 Abs. 2) richtig feststellt, im Art. 6 b nichts darüber gesagt, ob das Urheberpersönlichkeitsrecht übertragbar ist. (cf. dazu Näheres bei Hoffmann a. a. O.)

Verfügungsfreiheit ist den Verbandsländern auch hinsichtlich der Regelung des Urheberpersönlichkeitsrechts nach dem Tode des Urhebers gegeben. Wir sind mit Hoffmann (a. a. O. p. 111 Abs. 3) der Meinung, daß, wenn auch die Auffassung, die Bestimmung des Art. 6 b beziehe sich nur auf die Lebenszeit des Urhebers, nicht mit der in der italienischen Denkschrift geäußerten Schärfe im Romtext hervortritt, doch die Tatsache, daß man es für nötig befunden hat, im Voeu I den Verbandsländern die Regelung des Urheberpersönlichkeitsrechts nach dem Tode des Urhebers anzuempfehlen, zur Genüge beweist, daß die im Art. 6 b getroffene Regelung sich nur auf die Lebenszeit des Urhebers bezieht.

Kehren wir nun zurück zu den Ausführungen der Begründung über das Urheberpersönlichkeitsrecht. (cf. p. 45 letzter Absatz des Entwurfs.)

Der neue Art. 11 bis der im Jahre 1928 beschlossenen Fassung der Berner Uebereinkunft bezeichne diese Schutzrechte des Art. 6 bis mit dem etwas unbestimmten, als Rechtsbegriff im Deutschen schwer wiederzugebenden Ausdruck „droit moral". Der Entwurf sehe davon ab, diesen Ausdruck wie üblich mit „Persönlichkeitsrecht des Urhebers" oder „Urheberpersönlichkeitsrecht" zu übersetzen, da Gegenstand des droit moral nicht die Person des Urhebers, sondern das urheberrechtlich geschützte Werk und die Verbindung dieses Werkes mit seinem Schöpfer sei. Der Entwurf spreche von den „berechtigten persönlichen Interessen des Urhebers am Werk" und habe damit den Schutz der nichtvermögensrechtlichen Interessen des Trägers des Urheberrechts im Auge, namentlich seine sachlich-ideellen Interessen an der Unversehrtheit des Werks und das Interesse an der Wahrung und Betonung der Verbundenheit des Werkes mit seinem Schöpfer. Deshalb bilde dieses droit moral nach dem Entwurf zusammen mit den Werknutzungsrechten — und bei Werken der bildenden Künste auch noch mit dem im § 18 geregelten Recht auf den Urheberanteil (droit de suite) — das Urheberrecht. Es präge dem Urheberrecht, mit dem es entsteht und erlischt, seinen eigentümlichen Charakter auf und ziehe der Ausübung der auf andere übertragenen Werknutzungsrechte gewisse Schranken, ebenso der Benutzung des Werks auf Grund freier Werknutzungen, Zwangslizenzen oder gesetzlicher Lizenzen. Den berechtigten persönlichen Interessen des Urhebers am Werk komme namentlich bei der Frage der Uebertragbarkeit des Urheberrechts eine entscheidende Bedeutung zu.

b) Methodologische Darstellung der Werknutzungsrechte des Entwurfs.

Der Entwurf macht also eine scharfe Trennung zwischen dem droit moral, das den Schutz der nicht vermögensrechtlichen Interessen des Urhebers am Werk im Auge hat und das unter Lebenden unübertragbar ist und beim Urheber verbleibt[1]), und den Werknutzungsrechten, den vermögensrechtlichen Befugnissen, d. h. den dem Urheber vorbehaltenen Befugnissen, das Werk auf die in den §§ 13—17 bezeichnete Art zu verwerten; letztere sind nach dem Willen des Entwurfs grundsätzlich beschränkt oder unbeschränkt unter Lebenden oder von Todes wegen übertragbar. (§ 20 des Entw.)

Mit dieser Trennung setzt sich der Entwurf bewußt in Gegensatz zum geltenden Recht, wo nach §§ 8 Abs. 3 LUG., 10 Abs. 3 KUG. „das Recht", das ist das einheitliche Urheberrecht, das sich

[1]) cf. dazu Begrdg. Bem. zu § 12 des Entw., p. 46—50, und Bem. zu § 19 (Uebertragung des Urheberrechts), p. 66—69.

aus persönlichkeitsrechtlichen und vermögensrechtlichen Bestandteilen zusammensetzt, in seiner Ganzheit beschränkt oder unbeschränkt übertragen werden kann — was also ein Plus enthält.

aa) Divergenz zwischen Entwurf und geltendem Recht.

Die Divergenz zwischen Entwurf und geltendem Recht erklärt sich aus der verschiedenen Einstellung zum Wesen des Urheberrechts. Der Entwurf als Anhänger der dualistischen Theorie[1]) unterscheidet zwischen dem die Persönlichkeit schützenden Individualrecht, wobei er allerdings darauf hinweist, „daß der Gegenstand dieses droit moral" nicht die Person des Urhebers, sondern das urheberrechtlich geschützte Werk und die Verbindung dieses Werkes mit seinem Schöpfer sei — und dem vermögensrechtlichen Urheberrecht.

Hingegen steht das geltende Recht (LUG., KUG.) auf dem Standpunkt der monistischen Theorie.

Als Hauptvertreter derselben[2]) definiert Allfeld das Urheberrecht als „das in der Person wurzelnde, durch die Tatsache des geistigen

---

[1]) Ausgangspunkt dieser Theorie ist die Lehre Kohlers vom Immaterialgüterrecht (cf. Kohler, Urheberrecht, p. 1 ff.). Außer diesem sind Hauptvertreter: de Boor, Urheberrecht und Verlagsrecht, p. 180 ff., u. Smoschewer, „Das Persönlichkeitsrecht im allgemeinen und im Urheberrecht" in Ufita, 3. Bd. (Jg. 1930), p. 119 ff., p. 229 ff., p. 349 ff.; derselbe in GRUR., 32. Jg. (1927), Nr. 4, p. 248; ferner Robert Michaelis, Persönlichkeitsrechtliche Befugnisse im deutschen UR. u. droit moral des französischen Rechts (Diss. Leipzig, Berlin 1926), p. 18 ff., mit eingehender Darstellung und Untersuchung.

Auch Voigtländer, Urheber- und Verlagsrecht, ist hierher zu rechnen (p. 28 letzter Abs.): „Die Rechte des Urhebers sind zweierlei: 1. Das höchstpersönliche (Individual-)Recht (droit moral); 2. p. 29 Abs. 1: „Das Vermögensrecht der Nutzung"; ebenso Werz a. a. O., p. 2: „. . . wir schließen uns der dualistischen Theorie an."

[2]) Anhänger der monistischen Theorie sind: Allfeld, Kom.-LUG., p. 14 ff.; Riezler, Urheber- u. Erfinderrecht, p. 12 ff.; Daude, Urheberrecht, Anm. zu § 8 LUG., p. 25 ff., spez. p. 27. Müller, Urh.- u. Verlagsr., p. 9 Abs. 1. („Eine vollkommene Trennung der persönlichen und vermögensrechtlichen Seite des Urheberrechts ist nach alldem unmöglich; beide greifen ineinander über . . .") Marwitz-Möhring, Das Urheberrecht, Anm. 9 zu § 1 LUG., p. 9. Osterrieth-Marwitz, Das Kunstschutzgesetz, p. 7 oben („. . . ganz überwiegend aber sieht man im UR. nicht etwa ein Recht, in welchem Persönlichkeits- u. Vermögensrecht nebeneinander stehen [dualistische Theorie], sondern ein einheitliches Recht mit persönlichkeits- und vermögensrechtlichen Wirkungen . . ."). Lindemann, Urheberrecht, p. 27 Anm. 1; Dittmar, Urheberrecht im Filmgewerbe, Jur. Diss., Würzburg 1924 (Maschinenschr.).

Schaffens zur Entstehung kommende ausschließliche Recht, darüber zu bestimmen, o b und w i e, in welcher Form und zu welchen Zwecken das Ergebnis dieses Schaffens anderen kundgegeben werden soll"[1]). Dieses einheitliche Recht besonderer Art (ein spezifisches jus sui generis) schützt sowohl persönliche als auch vermögensrechtliche Interessen des Urhebers[2]).

Werz (a. a. O., p. 2) als Vertreter der dualistischen Theorie stellt zur Widerlegung der monistischen die Behauptung auf, das LUG. spreche zwar von „Urheberrecht" und meine damit ein einheitliches Recht, das persönlichkeitsrechtliche und vermögensrechtliche Befugnisse enthalte. Diese Einheit bestehe jedoch nur in der Bezeichnung. Zum Beweise dessen verweist Werz auf § 8 Abs. III LUG., wo von der beschränkten oder unbeschränkten Uebertragung des Urheberrechts auf andere die Rede ist; trotzdem habe der Erwerber nicht das Recht, an dem Werke selbst, an dessen Titel und an der Bezeichnung des Urhebers Zusätze, Kürzungen oder sonstige Aenderungen vorzunehmen (§ 9 Abs. 1 LUG.). Diese wichtigen Befugnisse verblieben vielmehr stets beim Urheber. Das „einheitliche Recht" spalte sich also in zwei Teile, die rechtlich und tatsächlich völlig verschiedene Schicksale haben könnten. Nach unserer Meinung handelt es sich hier bei diesem scheinbaren Dualismus um zwei Momente eines einheitlichen Rechts. Wenn Werz (a. a. O.) vorweg dagegen einwendet, daß diese beiden Teile des urheberrechtlichen Schutzes so verschiedener Natur seien, daß sie nicht als Funktionen eines einheitlichen Rechts gewertet werden können, so möchten wir auf den oben[3]) zitierten Aufsatz von Elster verweisen, der gerade im Gegenteil auf die nahe Bindung zwischen persönlichkeitsrechtlichen und vermögensrechtlichen Bestandteilen des Urheberrechts hinweist und betont, daß auch im Persönlichkeitsrecht oft etwas Vermögensrechtliches stecke. Treffend weist Dittmar (a. a. O.) darauf hin, daß das Urheberrecht ein einheitliches Recht sei und nicht in so viele Be-

---

[1]) cf. Allfeld a. a. O.

[2]) Nachdem die staatsrechtliche Theorie, die Monopol- oder Privilegientheorie, die Theorien vom geistigen Eigentum und vom reinen Individualrecht im allgemeinen aufgegeben sind (cf. darüber Allfeld a. a. O., p. 14 ff.), stehen sich die monistische und die dualistische Theorie gegenüber, denen Elster unter Heranziehung des wettbewerblichen Momentes eine trialistische Theorie entgegensetzt. (cf. Elster, Urh.- u. Erf.-Warenzeichen u. Wettbewerbsr., 1928.) — Derselbe in Handb. usw., § 2, p. 10 ff.; derselbe in GRUR., 32. Jg. 1927, Nr. 7, p. 431 ff.

[3]) cf. die vorstehende Anmerkung 2. (GRUR., 32, 431 ff., spez. 432 zu I.)

standteile zerfalle, als es Interessen schütze, ebenso wie das Eigentum.

bb) Cessio legis der Werknutzungsrechte der Filmwerkpersonen auf den Unternehmer.

Nehmen wir zusammenfassend zum Uebergang (nur) der Werknutzungsrechte an einem gewerbsmäßig hergestellten Werke der Kinematographie kraft Gesetzes auf den Inhaber des Unternehmens (§ 21 Abs. 1 des Entw.) Stellung, so müssen wir als Anhänger der monistischen Theorie schon allein aus unserer Einstellung zum Wesen des Urheberrechts heraus — die sich gegen die Zerreißung des einheitlichen Urheberrechts in das sogenannte droit moral französischen Ursprungs und in die Werknutzungsrechte richtet — diese Bestimmung des Entwurfs beanstanden. Stellen wir uns aber einmal auf den Standpunkt des Entwurfs, daß kein einheitliches, originäres Urheberrecht am Film bestehe, als dessen Träger der Inhaber des Unternehmens anzusehen wäre, obgleich wir dies de lege ferenda aus den oben entwickelten Gründen unbedingt befürworten müssen. Dann haben wir gegen die cessio legis als solche nichts einzuwenden, da sie, wenn der Entwurf unseren Standpunkt vom einheitlichen, originären Urheberrecht am Film nicht teilt, eine praktisch brauchbare Lösung darstellt, wenn wir auch die von uns de lege ferenda vorgeschlagene Lösung für praktisch brauchbarer halten.

Nicht einverstanden erklären können wir uns aber in jedem Falle mit dem Uebergang n u r der Werknutzungsrechte, da es nach unserer Auffassung, eben nach der monistischen Theorie unmöglich ist, daß der eine Bestandteil des einheitlichen Rechts, die persönlichkeitsrechtliche Seite, beim Urheber verbleibt, und nur der andere, der vermögensrechtliche Bestandteil, kraft Gesetzes auf den Inhaber des Unternehmens übergeht. Hier müssen wir ein Plus verlangen, nämlich den Uebergang des gesamten einheitlichen Urheberrechts, das sich aus den eng zusammenhängenden und teilweise ineinander übergehenden, persönlichkeitsrechtlichen u n d vermögensrechtlichen Bestandteilen zusammensetzt.

Da es aber nicht allein unsere Aufgabe ist, die Bestimmungen des Entwurfs zu kritisieren, sondern vor allem seinen Gedankengängen, auch wenn sie unseren Voraussetzungen nicht entsprechen, nachzugehen, so wollen wir zurückkehren zu den Ausführungen der Begründung zu § 21 Abs. 1 des Entwurfs (Begrdg. p. 71 oben, Bem. zu § 21; cf. p. 96 f. unserer Ausf.).

Der Uebergang der Werknutzungsrechte an gewerbsmäßig hergestellten Werken der Kinematographie kraft Gesetzes auf den Unter-

nehmer bedeutet nach Ansicht des Entwurfs keine Entrechtung der geistigen Schöpfer dieser Werke. Denn gewerbsmäßig hergestellte Werke der Kinematographie würden ja zu dem Zwecke geschaffen, von dem Unternehmer durch Veröffentlichung, Vervielfältigung, gewerbsmäßige Verbreitung der Vervielfältigungen und durch öffentliche Aufführung verwertet zu werden. Dem ist zuzustimmen[1]). Es ergibt sich, wie die Begründung mit Recht betont, also schon aus dem Zweck des Vertrages, womit sich die Schöpfer des kinematographischen Werkes dem Unternehmer gegenüber zur Herstellung des Werkes verpflichtet haben, daß sie ihm auch ihre urheberrechtlichen Verwertungsbefugnisse daran übertragen. § 21 Abs. 1 des Entwurfs verfolge den Zweck, den Erwerb dieser Rechte dem Unternehmer unbedingt zu sichern. Folglich sollen sie ihm auch dann zustehen, wenn sich ergeben sollte, daß der vom Unternehmer mit dem Urheber (der Filmwerkperson) abgeschlossene Vertrag wegen Handlungsunfähigkeit oder aus irgendeinem anderen Grunde nichtig ist. Diese cessio legis soll aber, wie die Begründung (a. a. O.) zustimmungswürdig hervorhebt, ferner bezwecken, daß jeder, dem der Unternehmer oder dessen Rechtsnachfolger die öffentliche Aufführung des kinematographischen Werkes (Ton-Bildfilms) gestattet hat, sich darauf verlassen kann, daß ihm die Aufführung nicht durch einen Dritten untersagt werden kann, der behauptet, er habe an der Schaffung des kinematographischen Werkes mitgewirkt.

Dagegen soll nach dem Willen des Entwurfs den Urhebern gewerbsmäßig hergestellter kinematographischer Werke (den oben ermittelten Filmwerkpersonen) ihr Urheberpersönlichkeitsrecht gewahrt bleiben. Es bleibt ihnen, wie die Begründung (a. a. O.) hervorhebt, demnach vor allem das Recht vorbehalten, zu bestimmen, ob und wie sie auf den Vervielfältigungen, d. h. also Kopien des Tonbildnegativs, und bei den öffentlichen Aufführungen des Werks, d. h. etwa durch Filmreklame, Plakate, Kinoprogramme (z. B. „Illustrierter Filmkurier") usw., zu bezeichnen sind (§ 12 Abs. 4 des Entwurfs). So ist es heute schon üblich, daß sämtliche Filmwerkpersonen sowie die Stoffwerkautoren im Rahmen dieser Ankündigungen genannt werden.

Dabei stellt § 9 des Entwurfs die Rechtsvermutung auf, daß derjenige, welcher auf den Vervielfältigungen eines „er-

---

[1]) Koehne, „Das Filmrecht des Entwurfs" in Ufita, 5. Bd. (Jg. 1932), p. 472 ff., auf p. 475 Abs. 3 weist treffend darauf hin, diese Regelung werde ohne weiteres dadurch gerechtfertigt, daß die bei der Herstellung des Films beteiligten Künstler in Vertragsbeziehungen zu dem Unternehmer stehen und das materielle Entgelt sich nach diesen Vertragsbeziehungen richtet.

schienenen“[1]) Werks (Kopien des Tonbildnegativs) oder auf dem „Originalstück eines Werkes . . . der Photographie“ (Filmnegativ; Abs. 1 v. § 9) oder bei der „öffentlichen Aufführung oder Vorführung . . . des Werkes“ (Filmreklame, Kinoprogramme, Plakate usw., Abs. 2 v. § 9) als Urheber bezeichnet ist, bis zum Beweise des

[1]) „Der weitere Begriff ist der der Veröffentlichung; er umfaßt alle Handlungen, durch die das Werk an die Oeffentlichkeit gebracht wird“; cf. Lindemann a. a. O., Bem. 1, I zu § 7 LUG. „Erscheinen ist also“, wie Goldbaum, UR. u. UVR., Bem. 1 zu § 7 LUG., ausführt, „ein bestimmter Akt der Veröffentlichung, nach der Begründung des Gesetzes (LUG.): das öffentliche Angebot von Vervielfältigungen des Werkes. Erscheinen ist ein Grundbegriff des Gesetzes, der in den §§ 7, 11 Abs. 3, 19, Ziff. 3, 21, 22, 23, 27, 35 vorkommt. Das Gesetz selbst gibt keine Bestimmung.“

cf. Allfeld, Kom.LUG., Bem. 2 zu § 7, p. 94: „Erschienen ist ein Werk, wenn es im Verlagshandel herausgegeben, d. h. in einer Vielzahl öffentlich angeboten ist und Abzüge von dem fertigen Drucksatz oder der sonstigen Vervielfältigungsvorrichtung (Platte usw.), wenn auch nur in geringer Zahl für den Verkauf an das Publikum bereit sind ... Daß das öffentliche Angebot, in dem die Begründung (zum LUG.), p. 13, das entscheidende Moment erblickt, nicht genügt, da es häufig der Herstellung des Drucksatzes vorausgeht, wird von Hoffmann, LZ. 14, 17 ff., JW. 54, 2460, BBBl. 88, 330, zutreffend dargelegt. Aber das öffentliche Angebot muß, damit das Werk als erschienen anzusehen ist, zu der Bereitstellung von Exemplaren hinzukommen, das Publikum muß wissen, daß es diese kaufen kann ... Sind von einem Werke Phonogramme, Grammophonplatten und dergleichen in den Handel gebracht, so ist das Werk gleichfalls erschienen (Kohler, M. u. W. 9, 269 ff. Es steht also die Einrichtung, mittels deren eine Vielheit solcher Gegenstände (Platten usw.) hergestellt werden können, dem Drucksatz gleich ...“

cf. ferner Riezler a. a. O., § 57, II, p. 260. Marwitz-Möhring a. a. O., Bem. 1 zu § 7 LUG., p. 65 f.

Hirsch a. a. O., p. 6 oben, meint mit Recht, daß auch beim Film von „Erscheinen“ gesprochen werden könne, es müsse nur festgestellt werden, wann er im Sinne des Gesetzes (LUG.) als „erschienen“ zu gelten habe. Daß es in der Begrdg. zum LUG. heiße, „Erscheinen“ sei das öffentliche Angebot von Vervielfältigungen des Werkes, beweise nichts gegen die Möglichkeit, daß ein Film „erscheine“; denn erstens sei die obige Begründung nicht Gesetz und zweitens sei bei der Redaktion des Gesetzes der Film noch gar nicht berücksichtigt worden. Im Sinne beider Urheberrechtsgesetze heiße „Erscheinen“ eigentlich nichts anderes, als an die Oeffentlichkeit treten. Dies geschehe beim Film im allgemeinen, wie Goldbaum selbst sage, „wenn Kopien des Negativs aus dem sogen. Verleih durch die Theaterbesitzer an das Publikum gekommen sind“. Da der Film in seinem geschlossenen bildlichen Inhalt gar nicht anders, als durch Vorführung wahrgenommen werden könne (das gilt u. E. auch

Gegenteils als Urheber des Werkes gilt, gleichviel, ob die Bezeichnung in der Angabe des wahren Namens oder eines von ihm bekanntermaßen benutzten Decknamens . . . besteht.

Wie die Begründung (Bem. zu § 9 des Entw., p. 42 f.) ausführt, geben die Vorschriften des § 9 über die Vermutung der Urheberschaft den Inhalt des § 7 Abs. 1 LUG., § 9 Abs. 1 KUG. wieder, jedoch mit einer wesentlichen Aenderung. Aus § 7 Abs. 2 LUG., § 9 Abs. 2 KUG. ergibt sich, daß das geltende Recht die Vermutung der Urheberschaft an die Voraussetzung knüpft, daß der wahre Name des Urhebers angegeben ist. In Abweichung davon behandelt der Entwurf den vom Urheber bekanntermaßen benutzten Decknamen wie den wahren Namen. Der Entwurf begründet diese seine Einstellung mit dem Hinweis darauf, daß der Schriftsteller- (Originalbuchautor- oder

---

für den TBf., den wir ebenfalls als Filmwerk ansehen), müsse als Zeitpunkt des Erscheinens die erste öffentliche Vorführung angesehen werden, also zumeist die sogenannte Uraufführung. Hirsch will auch die schon vor der offiziellen „Uraufführung" stattfindenden sogen. „Pressevorstellungen" oder „Vorstellungen vor geladenem Publikum", sofern diese nicht vor einem ganz eng begrenzten Kreis von Personen stattfinden, in ihrer juristischen Behandlung der „Uraufführung" gleichsetzen. Da dieser an sich etwas zu weitgehenden Ansicht ein rechtspolitisch brauchbarer Zweck (Schutz des Urheberpersönlichkeitsrechts der Filmwerkpersonen) zugrunde liegt, so möchten wir Hirsch auch hierin zustimmen. Dagegen können, wie Hirsch (a. a. O.) treffend ausführt, als öffentliche Vorführungen nicht die sogen. „Interessentenvorführungen" gelten, wie sie von den Filmfabrikanten vor Verleihern oder von den Verleihern vor Kinobesitzern veranstaltet werden, um den Reflektanten Einblick in die Qualität des Filmwerkes zu gewähren. Obigen Ausführungen von Hirsch, die u. E. praktisch durchaus brauchbar sind, möchten wir deshalb voll und ganz zustimmen.

Auch die Begründung (p. 44, Bem. zu § 11 des Entw.) bezeichnet das Erscheinen als eine Art der Veröffentlichung. Nach § 11 des Entwurfs soll ein Werk als erschienen gelten, wenn Vervielfältigunen des Werks mit Zustimmung des Berechtigten herausgegeben worden sind. Um Zweifel über die Bedeutung des Ausdrucks „herausgeben" auszuschließen, fügt der Entwurf, wie die Begrdg. (a. a. O.) bemerkt, dem Wort „herausgeben" die zwischen Klammern gesetzten Worte „feilgehalten oder in Verkehr gesetzt" bei. Dadurch werde namentlich in Uebereinstimmung mit der bisher geltenden Rechtsauffassung klargestellt, daß zum Erscheinen eines Werkes schon das Feilhalten, also das öffentliche Anbieten von Vervielfältigungen, die zur Abgabe bereitgehalten werden, genüge; denn zum Begriff des Herausgebens als einer Art der Veröffentlichung gehöre nur, daß das Werk der Oeffentlichkeit zugänglich gemacht wird. Andererseits reicht aber, wie die Begrdg. (a. a. O.) ausdrücklich hervorhebt, die bloße Aufforderung, Bestellungen auf noch gar nicht vorhandene Vervielfältigungen zu machen, zum Begriff des Erscheinens nicht aus.

Drehbuchautor-) oder Künstlername (das sogen. „Pseudonym" des Spielleiters und besonders des Schauspielers) zumeist der einzige Name sei, unter dem die Oeffentlichkeit den Urheber kenne. Die Bestimmung des § 9 des Entwurfs bringt einen begrüßenswerten, den Bedürfnissen des praktischen Lebens Rechnung tragenden Fortschritt gegenüber dem geltenden Recht.

In Abweichung von § 7 Abs. 1 LUG. enthält § 9 des Entwurfs keine Einzelheiten über die Stelle des Werkes, wo der Urheber anzugeben ist. Vielmehr schreibt er lediglich vor, daß die Angabe „in der üblichen Weise", das soll wohl heißen: in der im Verkehr üblichen Weise, zu geschehen hat, wenn sie die Vermutung der Urheberschaft begründen soll. Auch diese Bestimmung enthält eine Vereinfachung gegenüber dem bisherigen Rechtszustand. (cf. Begrdg. z. Entw. a. a. O.)

cc) Aenderungsbefugnisse.

Aenderungen am Werke selbst, an dessen Titel oder an der Urheberbezeichnung (§ 12 Abs. 4 in Verbindung mit § 9 des Entw.) sollen nach den allgemeinen Vorschriften der §§ 12 Abs. 4, 22 Abs. 1 in der Regel nur mit Einwilligung der (Mit-)Urheber des gewerbsmäßig hergestellten Werkes der Kinematographie (Ton-Bildfilm) zulässig sein. Der § 22 Abs. 1 S. 1 des Entwurfs entspricht im wesentlichen dem § 9 Abs. 1 LUG., § 12 Abs. 1 KUG., nur daß sinngemäß die angezogene Bestimmung des Entwurfs als Vertreters der dualistischen Theorie von der Uebertragung eines Werknutzungsrechts als Bestandteil des selbständigen vermögensrechtlichen Urheberrechts ausgeht, während die zitierten Paragraphen des geltenden Rechts als Vertreters der monistischen Theorie von der Uebertragung des Urheberrechts, d. h. des die persönlichkeitsrechtlichen und vermögensrechtlichen Bestandteile enthaltenden einheitlichen Rechts sprechen. Anderseits hat der Entwurf darauf verzichtet, den Oberbegriff „Aenderungen" zu zergliedern in „Zusätze, Kürzungen und sonstige Aenderungen", wie es wenigstens § 9 Abs. 1 LUG. tut. Es ist das ebenfalls als Vereinfachung gegenüber dem geltenden Recht anzusprechen.

Unabhängig von der Einwilligung des Urhebers sind nach § 22 Abs. 1 S. 2 solche Aenderungen, zu denen er seine Zustimmung nach Treu und Glauben nicht versagen kann, namentlich Aenderungen, die durch die Art oder den Zweck der dem Berechtigten eingeräumten Verwertung des Werkes gefordert werden.

Auch §§ 9 LUG., 12 KUG. enthalten in ihren Absätzen 2 diesen Zusatz, allerdings ohne den Nachsatz des S. 2 von Abs. 1, § 22 des Entwurfs, der geeignet ist, Zweifelsfragen auszuschließen und dessen Beifügung daher zu begrüßen ist.

Gegenüber dem geltenden Recht neu hinzugefügt, als aus dem Wesen der „Werknutzungsrechte" entsprungen, ist dann der Abs. 2

von § 22 des Entwurfs. Dieser enthält für das Schutzrecht der (Mit-) Urheber (Filmwerkpersonen) des gewerbsmäßig hergestellten Werkes der Kinematographie (Ton-Bildfilms) insofern eine Sondervorschrift, als es gegenüber dem Filmhersteller jedem Miturheber am kinematographischen Werk zustehen soll, gegenüber Erwerbern von Verwertungsbefugnissen kraft vertraglicher Uebertragung von seiten des Cessionars legis (= Unternehmers) aber nur den Personen, die auf Vervielfältigungen (Filmkopien) oder Ankündigungen (Pressereklame, Kinoprogramme) als Urheber tatsächlich benannt sind.

Mit Recht weist die Begründung zum Entwurf (p. 71 Bem. zu § 21) darauf hin, daß derjenige, welcher es unterlassen hat, dem Filmhersteller gegenüber den Anspruch durchzusetzen, auf Vervielfältigungen und Ankündigungen des Ton-Bildfilms genannt zu werden, das nicht nachträglich von den Inhabern von Werknutzungsrechten oder Aufführungs-Bewilligungen verlangen könne.

Diese Bestimmung des Entwurfs entspricht der berechtigten Forderung nach Rechtssicherheit im Verkehr und ist deshalb zustimmungswürdig.

Gemäß § 22 Abs. 2 S. 2 des Entwurfs muß, soweit es zu einer Aenderung nach den allgemeinen Vorschriften des Abs. 1 l. c. der Einwilligung des Urhebers bedarf, bei gewerbsmäßig hergestellten Werken der Kinematographie im Falle einer solchen vertraglichen Uebertragung eines Werknutzungsrechts von seiten des Unternehmers auf einen Dritten (etwa den Filmverleiher) außer der etwa erforderlichen Einwilligung der Urheber auch noch die Zustimmung des Inhabers des Unternehmens gefordert werden.

Die Motive zum Entwurf begründen diese Forderung mit vollem Recht einerseits mit dem Hinweis darauf, daß dem Unternehmer regelmäßig das Urheberrecht an den photographischen Werken zustehen wird, aus denen sich das Werk der Kinematographie zusammensetzt; anderseits erscheine es zur Wahrung des guten Rufs des Filmunternehmers (beispielsweise der Ufa) dringend erforderlich, daß die aus dem Betriebe hervorgehenden Produkte nicht durch nachträgliche Aenderungen verschlechtert werden, wie es in der Praxis leider häufig der Fall ist. Ohne Einwilligung des Inhabers des Unternehmens dürfen daher Aenderungen nach dem Willen des Entwurfs grundsätzlich nicht zugelassen werden.

dd) Ausnahme der Werknutzungsrechte der Stoffwerkautoren von obiger cessio legis.

Die Begründung zum Entwurf wendet sich dann (a. a. O. p. 72 Abs. 1 wieder dem § 21 zu.

Im Falle des § 21 Abs. 1 des Entwurfs (Uebergang der Werknutzungsrechte an einem gewerbsmäßig hergestellten Werke der Kinematographie auf den Inhaber des Unternehmens kraft cessio legis) handelt es sich nach den Motiven um künstlerisch schaffende Kräfte, die an der Herstellung des Films selbst unmittelbar mitwirken und für das Filmunternehmen selbst tätig werden. — Das Filmwerk ist an sich noch nicht vorhanden und wird von diesen Personen erst geschaffen. Es sind dies die oben ermittelten Filmwerkpersonen. — Diesem Tätigwerden kann, wie die Begründung (a. a. O.) ausführt, entweder ein fortlaufender Dienstvertrag[1]) oder eine vertragliche Verpflichtung für den einzelnen Film[2]) zugrunde liegen. Hier erscheine es durchaus angemessen, die vermögensrechtliche Verwertung des Werkes, das von den im Unternehmen zusammengeschlossenen Kräften geschaffen werde, kraft Gesetzes dem Filmunternehmer zuzuweisen. Den Urhebern verbleibe dabei ihr „droit moral" (cf. Begrdg. Bem. zu § 12 des Entw., p. 44 ff.); ihr materielles Entgelt richte sich nach den vertraglichen Beziehungen zum Filmunternehmer.

Anders liegt nach der Ansicht der Begründung (a. a. O.) aber der Sachverhalt im Falle des § 21 Abs. 2 des Entwurfs. Dort handelt es sich um bereits vorhandene Werke, die für die Herstellungszwecke eines Werkes der Kinematographie benutzt werden, sei es, daß sie zum Zwecke der Herstellung des kinematographischen Werkes bearbeitet oder zwecks ihrer Wiedergabe im Rahmen des kinematographischen Werkes vervielfältigt werden. Zur ersten Gruppe rechnet der Entwurf und seine Begründung vor allem Werke der Literatur (Romane, Erzählungen, Dramen), die zum Filmmanuskript (Drehbuch) bearbeitet werden, ferner das Filmmanuskript selbst, das den Gegenstand der Filmung, also der Umformung in die Bilderfolge des Films abgibt und das regelmäßig auch den Text enthält, der zur Filmhandlung gehört. Unter die zweite Gruppe fallen nach dem Willen des Entwurfs vor allem die Tonwerke, die nach der im Entwurf vertretenen, von uns bekämpften Ansicht auf Schallvorrichtungen übertragen, also „vervielfältigt" werden, um im Rahmen des kinematographischen Werkes wiedergegeben zu werden, wie z. B. einzelne Lieder, Schlager usw. Bei der Benutzung (Bearbeitung oder Vervielfältigung) solcher vor der Filmherstellung bereits vorhandener Werke wäre es nach Ansicht der Motive (a. a. O.) unbillig,

[1]) Richtiger ist hier mit Fagg a. a. O. VI, p. 42 ff., und Albitz a. a. O., p. 58, das Vorliegen eines Werkvertrages anzunehmen, da die Filmwerkpersonen höchstpersönliche Leistungen vollbringen.

[2]) So hat die Ufa beispielsweise den Spielleiter Fritz Lang aus Gründen der Wirtschaftlichkeit für seine Filme „Metropolis", „Spione", „Frau im Mond", „M." nur von Fall zu Fall verpflichtet.

deren Urheber nach der mit ihrer Einwilligung (Lizenzvertrag) geschehenen Herstellung des Ton-Bildfilms bei der weiteren Verwertung ihrer Schöpfungen für die Zwecke der Kinematographie völlig auszuschalten und sie z. B. an den Einnahmen, die aus der Aufführung des Films erzielt werden, grundsätzlich nicht zu beteiligen. Es liege kein Grund vor, den Verfasser eines Romans zwar an dem Gewinn teilnehmen zu lassen, der aus Aufführungen des nach dem Roman hergestellten Bühnenwerkes erzielt werde, ihn aber von solcher Beteiligung bei Aufführungen eines Filmwerks auszuschließen, das gleichfalls nach diesem Roman geschaffen worden ist, oder dem Komponisten zwar für Orchester- oder Schallplattenaufführungen seiner Musik eine Tantieme zu gewähren, sie ihm aber für die „Wiedergabe" der gleichen Musik im Rahmen eines Werkes der Kinematographie zu versagen.

Gemäß § 21 Abs. 2 des Entwurfs werden deshalb die Rechte der Urheber von Werken, die zur Herstellung des Werkes der Kinematographie benutzt worden sind, von der im § 21 Abs. 1 angeordneten cessio legis ausgenommen.

Anderseits erkennen die Motive (a. a. O.) an, daß ein schutzwürdiges Interesse des Inhabers des Produktionsunternehmens und seiner Rechtsnachfolger daran besteht, daß ihnen die Verwertung des kinematographischen Werkes z. B. wegen eines darin erlaubterweise benutzten Musikstücks durch den Wiederspruch des Komponisten nicht unmöglich gemacht wird. Deshalb gewährt der Entwurf dem Unternehmer sowie seinen Rechtsnachfolgern den Anspruch auf Einräumung einer Zwangslizenz. (§ 49 des Entwurfs.) Hat danach der Verfasser des verfilmten Romans oder des Filmmanuskripts oder hat der Komponist der im Film „vervielfältigten" Musik (durch den Lizenzvertrag) seine Zustimmung zur Benutzung seines Werkes für die gewerbsmäßige Herstellung eines Werkes der Kinematographie gegeben, so muß er auch gegen angemessene Vergütung dem Filmunternehmer oder dessen Rechtsnachfolger die Erlaubnis zur Verwertung des Werkes in der im § 13 Abs. 1, 2, des Entwurfs bezeichneten Art gewähren, d. h. gestatten, daß Vervielfältigungen, das sind Kopien, von dem Werk der Kinematographie hergestellt, zu öffentlichen Aufführungen benutzt werden usw. Mit Rücksicht hierauf sieht, wie die Motive (p. 100, Bem. zu § 49 des Entw.) hervorheben, der § 49 des Entw. eine Zwangslizenz zugunsten des Filmunternehmers oder seines Rechtsnachfolgers gegenüber den Urhebern der benutzten Werke vor, die sich auf alle Werknutzungsrechte an dem benutzten Werk bezieht, soweit diese für die Zwecke des Werkes der Kinematographie verwertet werden. Ausgenommen ist nur das auf „Bearbeitungen"[1]) gerichtete Recht des § 13 Abs. 3. Die Begründung

[1]) cf. dazu des Näheren 5. Kap., p. 132 ff. d. Abh.

(a. a. O.) steht hier mit Recht auf dem Standpunkt, daß der Filmhersteller mangels besonderer Abrede nicht die entlehnte Romanhandlung zu einem Drama verarbeiten oder das gefilmte Manuskript zu einem Roman umgestalten dürfe usw. Das erinnert an die von Goldbaum aufgestellte, vom RG. gebilligte Theorie der Zweckübertragung[1]), wonach im Zweifel nur die dem Vertragszweck zugrunde liegenden Rechte als übertragen gelten. Vertragszweck ist aber die gewerbsmäßige Herstellung eines Werkes der Kinematographie nach dem entlehnten Werk, nicht die verlagsrechtliche Ausnutzung desselben oder seines Substrats, d. h. des Filmwerks. Die Zwangslizenz des § 49 des Entw. dürfte, wie die Motive (a. a. O.) den Tatsachen entsprechend hervorheben, hauptsächlich im Verhältnis zwischen den Besitzern von Lichtspieltheatern (als den Rechtsnachfolgern des Filmunternehmers) und den Komponisten der Filmmusik oder dem Musikschutzverband (Gema) als ihrem Rechtsvertreter praktische Bedeutung gewinnen. Der Abs. *2* von § 49 des Entw. dehnt diese Zwangslizenz des Abs. 1 auf kinematographische Erzeugnisse aus, die deshalb keine Werke der Kinematographie sind, weil sie keine eigentümliche geistige Schöpfung enthalten. (cf. p. 51 ff. dieser Abh.) Wie die Motive hierzu bemerken (cf. Begrdg. p. 100 Bem. zu § 49 des Entwurfs), besteht das gleiche Bedürfnis für eine Zwangslizenz wie bei Werken der Kinematographie (§ *2* Abs. *2* zu I. Nr. 4 in Verbindung mit Abs. 1 des Entw.) auch bei sonstigen kinematographischen Erzeugnissen, z. B. bei einer im Wege der Kinematographie für Gesicht und Gehör aufgenommenen Variéténummer, die in einem Lichtspieltheater vorgeführt wird unter Wiedergabe der die dargestellten Vorgänge begleitenden Musik. Auch in solchen Fällen müsse es möglich sein, die Verwertung des Erzeugnisses zu Zwecken, zu denen es hergestellt ist, von dem Berechtigten erzwingen zu können.

Aus § 21 Abs. *2* (: Ausschluß der für die Zwecke der Herstellung eines Werkes der Kinematographie benutzten oder zur Wiedergabe im Rahmen eines Werkes der Kinematographie vervielfältigten Werke von der cessio legis des Abs. 1) in Verbindung mit § *22* des Entw. (: Aenderungsverbot) ergibt sich, wie die Motive (p. *72* letzter Abs., p. *73* oben, Bem. zu § 21 d. E.) hervorheben, zugleich, daß das „droit moral" der Urheber der benutzten Werke in keiner Weise gegenüber der Regelvorschrift des § *22* Abs. 1 (: Aenderungsverbot im Falle der Uebertragung eines Werknutzungsrechts) beschränkt wird. Die Sondervorschrift, die im § *22* Abs. *2* S. *2* für die Urheber

[1]) cf. Goldbaum, UR. u. UVR., *2.* Aufl., 1927, p. 188 f.
Derselbe in Tonfilmrecht (Stilke), p. *22* mit Anm. *33.*
cf. ferner die bei Goldbaum, Tonfilmrecht, p. 84 ff., abgedruckten Urteile des RG. v. *29.* 10. 1927 u. v. 16. *2.* 1929.

des Werkes der Kinematographie gegeben ist (: Nennung auf den Vervielfältigungen oder in Ankündigungen als Voraussetzung des Rechts, Aenderungen zu verbieten), gilt nach dem Willen des Entwurfs für die Urheber der benutzten Werke (Stoffwerkautoren) nicht. Sie haben, wie die Begründung hervorhebt, Anspruch darauf, auf den Vervielfältigungen und in den Ankündigungen genannt zu werden und, unabhängig davon, das Recht, Aenderungen zu verbieten, soweit ihre persönlichen Interessen am eigenen Werk berührt werden.

4. Kapitel.

DAS FILMVERTRAGSRECHT INSBESONDERE. (DIE VERFILMUNGSRECHTSVERTRAEGE.)[1])

Zusammenfassend ist zu obigen Ausführungen folgendes zu bemerken:

Der Inhalt des urheberrechtlichen Lizenzvertrages zwischen dem Schriftsteller (Originalbuch- oder Drehbuchautor) bzw. Komponisten einerseits und dem Filmfabrikanten anderseits beschränkt sich nach dem Willen des Entwurfs auf die Uebertragung nur der Werknutzungsrechte der Gestattung der filmmäßigen Bearbeitung (cf. § 4 des Entw.) oder der Vervielfältigung (d. h. der bloßen Uebertragung auf Vorrichtungen zur wiederholbaren Wiedergabe für Gesicht oder Gehör, das sind Bild- oder Schallvorrichtungen; cf. Abs. 2 von § 14 des Entw.). Der Filmunternehmer erwirbt also durch den Lizenzvertrag nicht das Recht, das bearbeitete Werk (Originalroman, Drama usw.), das zum Drehbuch umgestaltet wird, sowie das Filmmanuskript (Drehbuch) selbst, das den Gegenstand der „Filmung", d. h. der Umformung in die Bilderfolge des Films abgibt, oder das bloß vervielfältigte Werk (die untermalende Komposition, sowie einzelne Lieder und Schlager), welche beiden Werke er erlaubterweise für die Zwecke der Herstellung des Tonbildwerks benutzt hat, für die Zwecke der Nutzbarmachung des hergestellten (fertigen) kinematographischen Werkes im Sinne des Abs. 1 und 2 von § 13 des Entwurfs zu verwerten.

Im Lizenzvertrag ist also nach dem Willen des Entwurfs nicht das Recht enthalten, einerseits das bearbeitete Werk der Literatur (den Bildfilm) a) zu vervielfältigen, d. h. Kopien davon herzustellen, sowie b) diese Vervielfältigungen gewerbsmäßig zu verbreiten, d. h. u. a. zu „verleihen"[2]) (Abs. 1 v. § 13 des

[1]) Die Film-Verwertungsverträge werden, weil über den Rahmen dieser Abhandlung hinausgehend, nicht mit behandelt.
cf. darüber die Spezialliteratur im Literaturverzeichnis.

[2]) Das Verbreitungsrecht ist nach den Ausführungen der Begrdg. (Bem. zu §§ 13—17 des Entw., p. 54 ff. zu 3., auf p. 55) die urheber-

Entw.), ferner sie c) öffentlich „aufzuführen" (Abs. 2 zu a), v. § 13 in Verbindung mit § 17 Abs. 1 des Entw.), anderseits das „vervielfältigte" Werk der Tonkunst (den Tonfilm, der mit dem Bildfilm zusammen das Tonbildwerk ergibt), a) gewerbsmäßig zu verbreiten (d. h. u. a. zu „verleihen" — § 13 Abs. 1 des Entw.), weiterhin b) öffentlich aufzuführen (§ 13 Abs. 2 zu b) des Entw.). Vielmehr bedarf es nach dem Standpunkt des Entwurfs zur Uebertragung dieser besonderen Werknutzungsrechte einer neuerlichen gesonderten Vereinbarung. Durch die Zwangslizenz des § 49 des Entwurfs kann notfalls der Filmunternehmer oder sein Rechtsnachfolger von den dazu Berechtigten (den Stoffwerkautoren) gegen angemessene Vergütung die Erlaubnis erzwingen, das (Original-)Werk auf die im § 13 Abs. 1, 2 des Entwurfs bezeichnete Art verwerten zu dürfen.

Was unsere Stellungnahme zu dieser Regelung des Entwurfs anlangt, so müssen wir eingangs wiederum betonen, daß wir bezüglich des Verfilmungsvertrags als Anhänger der monistischen Theorie die Uebertragung nur der Werknutzungsrechte von seiten der Autoren auf den Filmunternehmer ablehnen, vielmehr aus Gründen der Rechtssicherheit und aus wirtschaftspolitischen Erwägungen heraus, die eine auch juristisch starke Stellung des Filmunternehmertums erfordern, hier den Uebergang der persönlichkeits- und vermögensrechtlichen Bestandteile des einheitlichen, aus dem Gesamturheberrecht abgeleiteten Teilrechts, d. h. des Verfilmungsrechts, fordern, das sich darstellt als das Recht zur Bearbeitung des Originalschriftwerks oder Drehbuchs[1]) und zur Bearbeitung[2]) des Tonkunstwerks, die sich, wie wir oben (p. 48 ff. dieser Abh.) ausführten, unseres Erachtens als eine einzige[3]) einheitliche filmische Bearbeitung zum Ton-Bildfilm darstellen.

Nur eine solche Regelung kann unseres Erachtens der berechtigten Forderung der Filmindustrie nach unkomplizierten und klaren Rechtsverhältnissen am Tonbildwerk gerecht werden[4]). Insonderheit

---

rechtliche Befugnis zum Handel sowie zum Vermieten („Verleihen") der Vervielfältigungen, die erlischt, sobald der Urheber das Eigentum an einer Vervielfältigung auf einen anderen übertragen, sich also der Herrschaft darüber begeben hat. Dies bestimmt § 15 des Entw. An sich gehört also nach Ansicht des Entwurfs auch das Verleihen zur Verbreitungsbefugnis des Urhebers.

[1]) das sich gegebenenfalls auch als Originalschriftwerk ansprechen lassen wird, wenn es ohne Entlehnung für den Film erdacht ist.

[2]) nicht Vervielfältigung.

[3]) cf. Roebers Ausführungen gegen die vom KG. vertretene Annahme von zwei verschiedenen Bearbeitungen in Anm. 4 zu p. 48 dieser Abh.

[4]) cf. Urteil des KG. Bln. (27. U. 3805. 31; p. 14 oben der Urt.-Abschr. der Spitzenorganisation usw.) „Es entspricht nur der Billig-

gilt dies, wenn man dem Unternehmer, wie wir es de lege ferenda befürwortet haben[1]), ebenfalls aus obigen Gründen ein originäres Urheberrecht am Ton-Bildfilm zuspricht (das ist einer einzigen einheitlichen Bearbeitung eines Schriftwerks und eines Tonkunstwerks zum Tonbildwerk), das ihn in die Lage versetzt, das Filmwerk[2]) seinem Endzweck: der Vorführung[3]) im Kinotheater o h n e Abhängigkeit von der neuerlichen Einwilligung der Stoffwerkautoren zuzuführen. Dies bedeutet a) das Werk (Filmnegativ) zu „vervielfältigen" (das ist Positiv-Kopien anzufertigen) und b) gewerbsmäßig zu verbreiten (Filmverleih), sowie endlich c) öffentlich vorzuführen (cf. damit §§ 11 Abs. 1 LUG., 15 KUG.).

Es ist erforderlich, hier kurz auf das Wesen der Verfilmungsrechtsverträge nach geltendem Recht einzugehen. Während der Entwurf, wie wir oben sahen, eine eingehendere Regelung des urheberrechtlichen Lizenzvertrages enthält, fehlt eine solche für das geltende Gesetz[4]).

Inhalt der Verfilmungsrechtsverträge soll für den k ü n f t i g e n Rechtszustand das Werknutzungsrecht der Gestattung der Bearbeitung des Werks oder seiner Vervielfältigung, d. h. seiner Uebertragung auf Vorrichtungen zur wiederholbaren Wiedergabe für Gesicht oder Gehör (Bild- oder Schallvorrichtungen) sein. Für die Auslegung, welches Werknutzungsrecht übertragen wurde, ist, wie Koehne[5]) zutreffend hervorhebt, der Zweck des Vertrages maßgebend, dem Filmunternehmer (nur) die Herstellung des Films durch die Benutzung des Werkes zu ermöglichen.

---

keit, auch denjenigen Unternehmungen, welche Tonfilme (Ton-Bildfilme) herstellen, an dem Tonfilm (TBf.) als solchen ein ausschließliches Recht zu gewähren."

[1]) cf. p. 57 ff. sowie p. 87 dieser Ausf.

[2]) Denn beim Ton-Bildfilm handelt es sich um ein Werk der Kinematographie, in welchem das Tonkunstwerk als solches untergegangen ist.

[3]) Wir lehnen für das Abrollen des Ton-Bildbandes im Lichtspieltheater den vom Entw. gewählten Ausdruck „Aufführung" ab; cf. des Näheren 6. Kap. p. 150 ff. dieser Abh.

[4]) Das Gesetz stellt, worauf auch Koehne, „Verfilmungsrechtsverträge" in Ufita, 4. Bd. (Jg. 1931), p. 483 ff., hinweist, nur einige allgemeine Grundsätze auf. So regelt § 8 Abs. 3 LUG. die Zulässigkeit der Uebertragung des Urheberrechts, die sowohl beschränkt als auch unbeschränkt statthaft ist. Die Gesetzesbestimmungen enthalten keine allgemeinen Wirkungen der Uebertragung. Lediglich die §§ 9 u. 14 LUG. sehen bestimmte Auslegungsregeln vor. Besondere Wirkungen der Uebertragung d. Urheberr. enthält lediglich § 22 LUG.

[5]) cf. Koehne, „Das Filmrecht d. Entw.", in Ufita, 5. Bd. (Jg. 1932), p. 472 ff., spez. p. 481 Abs. 2.

Inhalt der Verfilmungsrechtsverträge bildet nach geltendem Recht der vertragliche Erwerb der „Verfilmungslizenz" durch beschränkte oder unbeschränkte Uebertragung des Urheberrechts des Original- bzw. Drehbuchautors oder Komponisten auf den Filmfabrikanten gemäß § 8 Abs. 3 LUG.

Koehne[1]) weist in seinen tiefgründigen Ausführungen treffend darauf hin, daß die Unterschiede zwischen den einzelnen Lizenzverträgen, die unter dem Begriff der urheberrechtlichen Lizenzverträge zusammenzufassen sind, auf dem Gegenstand der Verträge beruhen, sodaß bei einer Untersuchung über den Inhalt der Verträge davon auszugehen sei, welche urheberrechtlichen Befugnisse in dem Vertrag übertragen sind. Zu diesen Verträgen gehören auch alle Verträge über Bearbeitungsrechte, die darauf beruhen, daß der Urheber nach § 12 LUG. das ausschließliche Recht hat, die Bearbeitung seines Werkes zu gestatten[2]).

Es gehören also zu den urheberrechtlichen Lizenzverträgen auch Verträge über Benutzung eines Schriftwerks zu einer bildlichen Darstellung, welche das Originalwerk seinem Inhalte nach im Wege der Kinematographie oder eines ihr ähnlichen Verfahrens wiedergibt. (§ 12 Abs. 2 Ziff. 6 LUG.)

Koehne macht dann[3]) treffliche Ausführungen über die Terminologie dieser Verträge. Im Gegensatz zur sonst üblichen Terminologie, nach der von Verfilmungsverträgen gesprochen wird[4]), bezeichnet er diese Verträge richtiger als Verfilmungsrechtsverträge. Koehne weist[5]) mit Recht darauf hin, daß auch diese bisherige Terminologie nicht einheitlich sei. So bezeichnet das RG. in seiner Entscheidung vom 16. Juni 1923 (RGZ. 107, 162 ff.) als Verfilmungsvertrag den Vertrag über das drehreife Buch, während R. Alexander-Katz[6]) diesen Vertrag „Filmvertrag", den Vertrag über die Uebertragung des Urheberrechts an einem lit. Werk „Filmlizenzvertrag"

---

[1]) cf. Koehne, „Verfilmungsrechtsverträge" in Ufita, 4. Bd. (Jg. 1931), p. 483 ff., spez. p. 484.

[2]) Ueber den genauen Sinn des Obersatzes von § 12 LUG. cf. die zutreffenden Ausführungen bei Koehne, „Verfilmungsrechtsverträge" a. a. O., spez. p. 485 Abs. 2.

[3]) cf. Koehne, „Verfilmungsrechtsverträge" a. a. O., spez. p. 486 Abs. 2 mit Anm. 10.

[4]) cf. z. B. die maschinenschriftl. Diss. von Frehse, „Der Verfilmungsvertrag. Seine Grundlagen und seine Rechtsnatur usw." cf. ferner Smoschewer, „Verfilmungsvertrag und mehrf. Verfilmung" in GRUR., 1925, p. 327 ff.

[5]) cf. Koehne, „Verfilmungsrechtsverträge" a. a. O., spez. p. 486 Anm. 10.

[6]) cf. R. Alexander-Katz, „Probleme d. Filmr." in GRUR., 30. Jg. (1925), p. 140 ff.

oder „Verfilmungsvertrag" nennt. Smoschewer (cf. „Verfilmungsvertrag und mehrf. Verfilmung" a. a. O.) gebraucht den Ausdruck „Verfilmungsvertrag" gleichfalls für den Vertrag des lit. Schriftstellers und nennt, wie Koehne (a. a. O.) zutreffend bemerkt, den Vertrag des Verfassers des drehreifen Buchs mit dem Filmfabrikanten im Anschluß an Eckstein[1]) „Filmmanuskriptvertrag". Der bei Koehne (a. a. O.) zitierte Elster spricht in seinen Aufsätzen „Zum Filmungs- und Verfilmungsrecht"[2]) und „Der Filmungsvertrag und der sogen. ‚Verfilmungszwang'"[3]) im zweiten (bei Smoschewer behandelten) Fall von „Filmung", während er für den ersten (von Smoschewer gemeinten) Fall den Ausdruck „Verfilmung" wählt.

Unter dem Begriff „Verfilmungsrechtsverträge" können, wie Koehne (a. a. O.) richtig gefunden hat, sowohl Verträge über die Uebertragung des Rechts zu einer Verfilmung lit. Werke[4]) als auch Verträge über das drehreife Buch, die Koehne (a. a. O.) zustimmungswürdig als „Filmmanuskriptverträge" bezeichnet, zusammengefaßt werden. Wie Koehne (a. a. O.) dann richtig feststellt, wird in beiden Fällen das Recht zur Wiedergabe des Werks im Wege der Kinematographie erworben, während sich die Unterschiede der rechtlichen Behandlung der Verträge nur aus der Werkform ergeben.

Koehne kommt dann („Verfilmungsrechtsverträge" a. a. O. p. 486 f.) zu dem zutreffenden Schluß, daß die Vielseitigkeit des Inhalts urheberrechtlicher Lizenzverträge, wie er sich durch die Uebertragbarkeit der einzelnen urheberrechtlichen Befugnisse ergibt, dennoch die gemeinsamen Grundzüge erkennen läßt, welche das Wesen der Lizenzverträge ausmachen. Sie enthalten, wie Koehne (a. a. O.) es formuliert — im wesentlichen — die Uebertragung der wirtschaftlichen Ausnutzungsmöglichkeit der einzelnen urheberrechtlichen Befugnisse, genau wie durch die Uebertragung der patentrechtlichen Lizenz die wirtschaftliche Verwertungsmöglichkeit der Erfindung übertragen wird. Es seien dabei begrifflich dinglicher und obligatorischer Lizenzvertrag voneinander zu unterscheiden, wenn sie praktisch auch häufig verbunden würden.

Durch den obligatorischen Lizenzvertrag werden lediglich, wie bei jedem schuldrechtlichen Vertrag, nur Vertragsansprüche unter den Parteien begründet; der Erwerber der Lizenz kann also von dem Veräußerer verlangen, daß ihm die Ausnutzung des Rechts gewährt wird. Dagegen kann, wie auch Koehne ausdrücklich betont, der Erwerber der Lizenz Ansprüche gegen Dritte nur auf Grund eines

---

[1]) cf. Eckstein, „Film- und Kinorecht" (1924), p. 35.
[2]) cf. Elster in GRUR., 31. Jg. (1926), Nr. 1, p. 17 ff.
[3]) cf. Elster in GRUR., 36. Jg. (1931), Nr. 1, p. 47 ff.
[4]) Auf diese Verträge will Koehne (a. a. O.) den Ausdruck „Verfilmungsvertrag" beschränkt wissen.

dinglichen Vertrags erheben, in welchem ihm dieses Ausschließungsrecht übertragen worden ist.

In Anlehnung an die Unterscheidung im Patentrecht wird, wie Koehne mit der herrschenden Lehre feststellt, die durch schuldrechtlichen Vertrag begründete Lizenz als einfache, die durch dinglichen Vertrag begründete als ausschließliche Lizenz bezeichnet[1]). Friedländer[2]) macht zur Frage der „Verfilmungslizenz" noch folgende Ausführungen: „Der Lizenzvertrag betreffend die Verfilmung eines lit. Werkes ist rein urheberrechtlicher Natur. Der Autor gibt mit dem Abschluß des Vertrages das ausschließliche Recht zur Verfilmung seiner Schöpfung an den Fabrikanten preis. Der zwischen beiden Kontrahenten geschlossene Vertrag ist aber nicht, wie Eckstein[3]) annimmt, in erster Linie ein rein schuldrechtlicher, der, wie er sich recht unklar ausdrückt, durch „teilweise Uebertragung des Urheberrechts auch dingliche Wirkungen erlangt". Vielmehr ist der Kernpunkt des in Frage stehenden Rechtsverhältnisses, die mit absoluter Wirkung ausgestattete Uebertragung der urheberrechtlichen Befugnis zur Verfilmung des Werkes. Aus der Annahme des dinglichen Charakters einer Filmlizenz ergibt sich logisch die Folgerung, daß für den Fall einer Beeinträchtigung seiner Rechte durch Dritte der Filmhersteller legitimiert ist, dieselben gegen den Störer geltend zu machen. Läge eine nur obligatorische Verpflichtung vor, so hätte der Fabrikant nur das Recht, die Duldung der Bearbeitung seitens des Autors zu verlangen. Auch kann dieser (der Autor) nach erfolgter Uebertragung

[1]) cf. auch Boschan, Verträge zwischen Filmfabrikanten und Schriftstellern, § 19, p. 82 ff.; „die patentrechtliche Lizenz", § 20, p. 88 ff., ebendort: „Arten d. Verfilmungslizenz: a) die einfache Lizenz: die Lizenz ist entweder eine einfache, obligatorische, oder ausschließliche, dingliche Lizenz .... b) Die ausschließliche Liz.: Der Hauptanwendungsfall der Liz. wird in der Filmpraxis, wo Konkurrenz u. Wettbewerb eine allererste Rolle spielen, die Einräumung der ausschließlichen Liz. sein ...." usw.

cf. ferner Jesse, Der Verf.-Vertr. usw. B. I, 7: Liz.-Vertr. p. 32; einfache Liz. p. 33 ff.; ausschl. Liz. p. 36 ff.

cf. auch Allfeld, Kom.LUG., p. 110 ff., lit. a): Beschränkte Uebertragung d. absoluten Rechts, α) Beschränkung d. Inhalte nach, p. 113 lit. b) Uebertragung urheberr. Befugnisse ohne Ausschließlichkeit (Lizenz).

cf. Goldbaum, UR. u. UVR. (1922), Bem. 6 zu § 8 LUG., p. 46 ff., spez. p. 47 Abs. 2.

cf. auch Marwitz-Möhring, Kom.LUG., Bem. 19—21 zu § 8, p. 82 ff.

[2]) cf. Friedländer, Film u. Urheberrecht, p. 5 f.

[3]) cf. Eckstein, Film- u. Kinorecht, p. 18 ff. Ziff. 5: „Die Verfilmungslizenz".

seines Rechtes dasselbe nicht auch noch wirksam an einen Dritten abtreten gemäß dem Grundsatz „nemo plus iuris in alium transferre potest, quam ipse habet".

Friedländers Ausführungen decken sich mit der oben entwickelten ausschließlichen (dinglichen) Lizenz. Den lediglich obligatorischen Lizenzvertrag scheint er für die Verfilmungslizenz für alle Fälle abzulehnen. Ist ihm bezüglich seiner ablehnenden Haltung gegenüber Ecksteins Meinung, der Verfilmungsvertrag sei in erster Linie ein „obligatorischer, der durch teilweise Uebertragung des Urheberrechts dingliche Wirkungen erlangt", voll und ganz Recht zu geben, also, anders ausgedrückt, ist mit Friedländer zu sagen, daß die ausschließliche (dingliche) Lizenz keine obligatorische ist, so muß doch anderseits die Zulässigkeit einer lediglich obligatorischen, keinerlei dingliche Wirkungen enthaltenden Verfilmungslizenz bejaht werden; denn es fehlen für das geltende Gesetz (LUG.) zwingende Normen über die Verfilmungslizenz, und so ist es in das Belieben der Parteien gestellt, wie sie sich vertraglich bezüglich der beschränkten oder unbeschränkten Uebertragung (§ 8 Abs. 3 LUG.) des Urheberrechts vom Schriftsteller auf den Filmfabrikanten einigen.

Allerdings ist Friedländer insofern Recht zu geben, als es wohl keinem Filmfabrikanten, der das ganze Risiko der Filmherstellung und Verwertung trägt, in der Praxis einfallen dürfte, einen lediglich obligatorischen Lizenzvertrag abzuschließen[1]).

Zusammenfassend und zurückkehrend zu unseren Ausführungen auf p. 112 ff. dieser Abh. ist zu sagen, daß die eingehendere Regelung des urheberrechtlichen Lizenzvertrages, wie sie der Entwurf vorsieht, gegenüber dem geltenden Rechtszustand einen Fortschritt bedeutet, da sie geeignet ist, Zweifelsfragen zu beseitigen und somit zur Festigung der Rechtssicherheit beiträgt; sie ist daher grundsätzlich zu billigen. Jedoch können wir uns, wie wir oben bereits des öfteren ausführten, inhaltlich mit der Formulierung der Verfilmungsrechtsverträge durch die Normen des Entwurfs durchaus nicht einverstanden erklären: Die bloße Gestattung der Bearbeitung des Werkes oder seiner Vervielfältigung, die den Filmunternehmer n i c h t in die Lage versetzt, den mit Hilfe des bearbeiteten bzw. bloß vervielfältigten Werks hergestellten Ton-Bildfilm[2]) praktisch auszunutzen, vielmehr

[1]) Stenzel, Die Film-Verwertungsverträge usw., § 8 p. 10, weist darauf hin, daß durch den Manuskriptvertrag der Autor seine Rechte an dem Manuskript auf seinen Vertragspartner (den Filmfabrikanten) überträgt, und zwar — wie es in den diesbezügl. Verträgen zumeist heiße — alle Urheberrechte einschließlich des Verfilmungs-Uebersetzungs- und Vertriebsrechts.

[2]) von welchem nach Ansicht des Entwurfs der Bildteil als die Bearbeitung des Schriftwerks, der Tonteil als die Vervielfältigung des Tonkunstwerks anzusehen ist ....

die Uebertragung dieser nach Ansicht des Entwurfs rechtlich gesondert zu behandelnden „Werknutzungsrechte" von einer neuerlichen gesonderten Genehmigung der Stoffwerkautoren abhängig macht, entspricht nicht der berechtigten Forderung nach einer urheberrechtlich stark ausgebauten Stellung des Unternehmertums, dem die volle Verfügungsgewalt über das durch die Filmwerkpersonen hergestellte kinematographische Werk zuzusprechen ist. Mit der durch diese Regelung des Entwurfs bedingten urheberrechtlich verschiedenen Behandlung der Werknutzungsrechte der Stoffwerkautoren am zwecks Herstellung des kinematographischen Werks benutzten (d. h. bearbeiteten Schrift-) oder im Rahmen der Herstellung des kinematographischen Werks vervielfältigten (Tonkunst-) Werk einerseits und der Werknutzungsrechte der Filmwerkpersonen am gewerbsmäßig hergestellten Werk der Kinematographie anderseits können wir uns ebenfalls nicht befreunden. Bringt sie doch, wie wir unten[1]) in anderem Zusammenhange noch ausführen werden, insofern eine zerreißende Zwiespältigkeit in das Filmurheberrecht, als die letzteren Werknutzungsrechte gemäß § 21 Abs. 1 des Entwurfs kraft Gesetzes auf den Inhaber des Unternehmens übergehen, während es für den Uebergang der ersteren auf den Filmunternehmer einer gesonderten (neuerlichen) Vereinbarung bedarf. Die Einwilligung der Stoffwerkautoren kann dann allerdings gemäß § 49 des Entwurfs gegen (neuerliche) „angemessene" Vergütung vom Filmfabrikanten erzwungen werden.

Zu dieser Zwangslizenz bei kinematographischen Erzeugnissen, wie sie der Entwurf im § 49 vorsieht, möchten wir folgendes bemerken, was unseres Erachtens für alle Zwangslizenzbestimmungen zu gelten hat:

Eine solche Bestimmung zeigt nach unserer Meinung, daß der Gesetzgeber sich mehr oder weniger im Aufbau seiner Gesetzesbestimmungen verfahren hat. Vom LUG. kann man das zwar bezüglich der späteren Einfügung der Zwangslizenzbestimmungen der §§ 22, 22a nicht sagen. Vielmehr mußte hier das Gesetz auf diesem Wege neuen, bei seiner Erstredaktion noch nicht akuten technischen und wirtschaftlichen Vorgängen angeglichen werden. Der Entwurf als Vorlage zu einer neuen gesetzgeberischen Schöpfung hätte die Zwangslizenzbestimmung bei kinematographischen Erzeugnissen (§ 48) vermeiden können, mußte aber zwangsläufig zu diesem wenig begrüßenswerten Hilfsmittel greifen, da er genötigt war, die infolge seiner unseres Erachtens in übertriebenem Maße ausgeprägten Urheberfreundlichkeit zu stark ausgebaute urheberrechtliche Stellung des Originalbuch- oder Drehbuchautors bzw. des Komponisten der

[1]) cf. p. 147 f. dieser Abhandlung.

Filmmusik nachträglich zwecks Erzielung wirtschaftlich-brauchbarer Ergebnisse durch eine Zwangslizenz zugunsten des Unternehmers wieder abzuschwächen.

Wie Koehne[1]) richtig ausführt, hat sich der Entwurf in dem Wirtschaftskampfe, der zwischen den Urheberverbänden und der Filmindustrie um die Musikaufführungsrechte im Tonfilm (TBf.) geführt wird, auf den Standpunkt der Urheber gestellt. Er folgt damit den bereits oben[2]) erwähnten gerichtlichen Entscheidungen, die merkwürdigerweise sämtlich für das geltende Recht den gleichen Standpunkt vertreten[3]).

Koehne weist (a. a. O.) darauf hin, daß die vorgeschlagene Regelung in den Kreisen der Filmindustrie und der Lichtspieltheaterbesitzer schon jetzt hart bekämpft werde. Diese bemängeln unseres Erachtens mit vollem Recht, daß die Begründung jede wirtschaftliche Erwägung bezüglich der als Sonderbelastung empfundenen Urheberrechtsabgabe für die Aufführungsrechte vermissen lasse. Koehne meint, daß dieser Vorwurf jedenfalls insofern nicht berechtigt sei, als der Entwurf eine willkürliche Handhabung durch die oben besprochene Zwangslizenz auszuschließen versuche. Damit ist aber nicht der Vorwurf entkräftet, daß hier eine Doppelbelastung der Filmindustrie vorliegt und daß es unrichtig ist, die Vergütung des Filmherstellers an den Komponisten nur für die Aufnahme der Musik in den Ton-Bildfilm und nicht auch für die „Aufführung" im Lichtspieltheater gelten zu lassen. Wir haben andernorts[4]) zu dieser Frage näher Stellung genommen und verweisen hier auf diese Ausführungen.

Koehne (a. a. O.) bemerkt weiter, daß sich die Urheber zum Zwecke der Verwertung des musikalischen Aufführungsrechts in Musikschutzverbänden[5]) zusammengeschlossen haben, denen sie dieses Recht ganz allgemein auch für künftige Werke übertragen. Die „angemessene" Vergütung muß also durch Vereinbarung zwischen diesen Verbänden und denjenigen festgesetzt werden, welche die Verwertung des Films beabsichtigen. Auch Koehne verkennt nicht, daß die Bestimmung der „angemessenen" Vergütung große Schwierigkeiten machen wird. Er meint aber, daß sich auch hier bald ein Maßstab finden lassen werde, der den Interessen beider

[1]) cf. Koehne, „Das Filmrecht des Entwurfs" in Ufita, 5. Bd. (Jg. 1932), p. 472 ff., spez. p. 477.

[2]) cf. p. 48 Anm. 4 und p. 88 ff. mit Anm. 1 dieser Abh.

[3]) cf. die Urteile des AG. Bln. Mitte vom 1. 10. 1930 (239 C. 3972/30); LG. Bln. vom 10. 3. 1931 (38 O. 824/30); KG. vom 9. 5. 1932 (27. U. 3805/31); RG. vom 5. 4. 1933 (I. 175/32; KG.).

[4]) cf. p. 142 ff. dieser Ausführungen.

[5]) „Gema", „G. D. T.", die neuerdings vereinigt sind.

Teile gerecht wird, wie es bei der Aufführung von Begleitmusik zu stummen Filmen, z. B. die Anzahl der Sitzplätze eines Lichtspieltheaters unter Berücksichtigung der Lage des Theaters, die in den Eintrittspreisen zum Ausdruck kommt, gewesen sei. Dagegen ist zu sagen, daß für die Begleitmusik zu stummen Filmen, die mit dem Film in keinerlei innerem Zusammenhang stand und deren Auswahl ganz im Belieben des Kinotheaterbesitzers lag, für welche bei Herstellung des stummen Films deshalb auch keinerlei Abfindung an den Komponisten gezahlt wurde, eine solche Tantiemeforderung berechtigt erschien. Bei der Wiedergabe der Musik im Rahmen des Ton-Bildfilms, in welchem das Tonkunstwerk als solches untergegangen ist, muß man die Berechtigung einer neuerlichen Gewinnbeteiligung des Komponisten verneinen, ganz abgesehen davon, daß ihre Statuierung in der Praxis oft zu großen Härten führen würde, da die Kinotheaterbesitzer, die für Ton-Bildfilme wesentlich höhere „Leih"-Sätze an den Filmfabrikanten bzw. den Verleiher abführen müssen und durch steuerliche Belastungen ohnehin stark in Anspruch genommen sind, nur schwerlich die Tantiemeabgaben an die Einziehungsgesellschaften aufbringen können.

Letzten Endes handelt es sich, wie Koehne (a. a. O.) treffend und abschließend hervorhebt, hier, wie bei jeder Begrenzung des Umfangs des Urheberrechts, nicht um Rechtsfragen, sondern um Fragen der wirtschaftlichen Anschauung; es kommt also auf die Einstellung des Gesetzgebers zu diesen Fragen an, und es ist nicht vorauszusehen, wie die künftige Regelung dieses Teils des Urheberrechts erfolgen wird und ob sich der sehr urheberfreundliche Standpunkt des Referentenentwurfs durchsetzen wird.

Wie wir oben (p. 114 dieser Abh.) mit Koehne feststellten, ist für die Auslegung, welches Werknutzungsrecht übertragen ist, der Zweck des Vertrages maßgebend, dem Filmunternehmer (nur) die Herstellung des Films durch die Benutzung des Werkes zu ermöglichen.

Koehne[1]) führt dazu treffend aus, daß beispielsweise im Falle der Uebertragung des filmmäßigen Bearbeitungsrechts eines Musikstücks, wie es dem heutigen Sprachgebrauch des Gesetzes entspreche, ein solcher Vertrag nach dem Rechte des Entwurfs als Vertrag über die Vervielfältigung des Musikstücks auf Schallvorrichtungen ausgelegt werden müsse. Denn der Entwurf sieht die Gestattung der Aufnahme eines Musikstücks in einem Film als Werknutzungsrecht der Vervielfältigung des Werkes an (§ 14 Abs. 2 des Entwurfs). Wer dagegen unter der Geltung des heutigen Rechts einem anderen die Erlaubnis zur Uebertragung des Werks auf eine Schallplatte gegeben hat, gestattet damit im Zweifel, wie Koehne (a. a. O.) zutreffend fest-

[1]) cf. Koehne, „Das Filmrecht des Entwurfs", a. a. O. spez. p. 480 f.

stellt, nicht jede Vervielfältigung, insonderheit nicht die Uebertragung des Werks auf Vorrichtungen zur gleichzeitigen Wiedergabe für Gesicht und Gehör. Das ergibt sich zweifelsfrei aus der Auslegungsregel in § 91 Abs. 1 S. 3 des Entwurfs. Denn die vom Berechtigten einem anderen eingeräumte Befugnis der Verwertung des Werks zur mechanischen Wiedergabe für das Gehör erstreckt sich nach der angezogenen Bestimmung im Zweifel weder auf Vorrichtungen zur gleichzeitigen Wiedergabe des Werkes für Gesicht und Gehör, noch darauf, das Werk mit Hilfe von Schallvorrichtungen öffentlich vorzutragen oder aufzuführen.

Wie die Begründung zum Entwurf (p. 75) hervorhebt, stellt § 26 des Entwurfs zwei Auslegungsregeln für Verträge über Werknutzungsrechte auf. Hiernach soll sich, wie die Begründung (a. a. O.) ausführt, die Uebertragung eines Werknutzungsrechts, wenn nicht ausdrücklich das Gegenteil vereinbart worden ist, nicht auf Bearbeitungen — also auch nicht Uebersetzungen — des Werkes erstrecken. Unter den gleichen Bedingungen soll nach dem Willen des Entwurfs die Uebertragung des Vervielfältigungsrechts nicht das Recht umfassen, das Werk durch Uebertragung auf Bild- oder Schallvorrichtungen zu vervielfältigen.

Die Bestimmung, daß die Uebertragung des Vervielfältigungsrechts im Zweifel nicht auch das Recht umfaßt, das Werk auf Bild- oder Schallvorrichtungen (§ 14 des Entwurfs) zu übertragen, ist, wie die Begründung (a. a. O.) hervorhebt, deshalb notwendig, weil der Entwurf im Gegensatz zum geltenden Gesetz (§ 12 Abs. 2 Ziff. 5 LUG.) in einer solchen Uebertragung keine Bearbeitung, sondern eine Vervielfältigung erblickt.

Koehne ist (a. a. O. p. 481 Abs. 2) mit Recht der Ansicht, daß bei der technischen Vervollkommnung des Fernsehens die Vorschrift des § 17 Abs. 2 des Entwurfs von praktischer Bedeutung werden könne, die den Umfang der Uebertragung des Rechts zur Aufführung eines Werkes der Kinematographie in einem Lichtspieltheater auf diesen Ort der Wiedergabe beschränkt. Eine Verwertung der Darstellung mit Hilfe irgendwelcher technischer Einrichtungen außerhalb des Theaters in einer zweiten öffentlichen Aufführung bedarf gemäß Abs. 2 von § 17 der Einwilligung des Berechtigten.

Bezüglich Verfügungen über künftige Werke (§ 25 des Entwurfs) macht die Begründung (p. 74 Bem. zu § 25) folgende Ausführungen: „Die geltenden Urheberrechtsgesetze enthalten (an sich) keine Bestimmungen über Verfügungen über künftige Werke[1]). Hier greifen

[1]) Daß auch das UR. an künftigen Werken übertragen werden kann, wird für das geltende Recht, wie Koehne (a. a. O. p. 481)

bisher ausschließlich die allgemeinen Vorschriften des bürgerlichen Rechts ein, wonach derartige Verträge, wenn ihr Gegenstand (die künftigen Werke) hinreichend deutlich bezeichnet ist, der Rechtswirksamkeit nicht entbehren, es sei denn, daß besondere Umstände vorliegen, wie etwa ein Verstoß gegen die guten Sitten. (§ 138 BGB.)"

Wie die Begründung dann (a. a. O. Abs. 2) fortfährt, erachtet es der Entwurf nach dem Vorbild des § 16 Abs. 1, 3 des österreichischen

---

richtig hervorhebt, entsprechend den für Uebertragung künftiger Rechte geltenden allgemeinen Grundsätzen (herrschend) angenommen.

cf. Allfeld, Kom.LUG. Bem. 9 zu § 8, p. 105: „Gegenstand des Uebertragungsvertrags kann sein nicht nur das UR. an einem bereits geschaffenen, sondern auch das Recht an einem bestimmten, erst zu schaffenden Werke oder an allen künftigen Werken desselben Autors ...." usw.

cf. ferner Goldbaum, UR. u. UVR. (1. Aufl.), Bem. 2 zu § 2, p. 22 f.: „Das Werk kann ein ‚künftiges' sein. Es sind Vereinbarungen über noch zu schaffende Werke möglich; also muß es auch Urheberrechte an künftigen Werken geben. Wiederum zwingt hier die Filmindustrie zu einer Nachprüfung. Es ist Tatsache, daß Verträge über gar nicht vorhandene Films abgeschlossen werden, ja über Serien von Films, über ganze Produktionen von Filmfabriken, bevor auch nur die Titel des Films vorhanden sind. Demgegenüber kann die Wissenschaft entweder sagen, derartiges gebe es nicht, und wird dann von der Wirklichkeit die Antwort erhalten, derartiges gäbe es doch, oder aber sie muß den Verhältnissen Rechnung tragen und ein UR. an künftigen Werken anerkennen." (cf. Riezler, Urheber- und Erfinderrecht, p. 89 zu VII.: „Die Möglichkeit einer Uebertragung erst künftig entstehender Urheberrechte ist [arg. BGB. § 413] in gleicher Weise zu beurteilen, wie die Möglichkeit einer Uebertragung künftiger Forderung. Diese wird von der überwiegenden Meinung mit Recht bejaht.") (cf. RGZ. 55, 334 ff.)

cf. auch Riezler a. a. O., p. 43.

Mit Einschränkung: Marwitz-Möhring, Kom.LUG., Bem. 15 zu § 8, p. 78: „Soll ein Recht übertragen werden, so muß es vorhanden sein; das UR. entsteht erst mit der Schöpfung .... Verträge über ein zukünftiges Werk sind daher an sich zulässig, stellen aber nur einen Vorvertrag dar, der den Urheber verpflichtet, sein Recht nach der Fertigstellung des Werkes zu übertragen, so, daß eine andere vertragswidrige Abtretung gültig ist, und der Urheber, wenn er das Recht einem Dritten überträgt, seinem Vertragsgegner nur (!) schadensersatzpflichtig wird .... Verpflichtet sich der Urheber zur Uebertragung seiner gesamten Produktion, die in einer bestimmten oder unbestimmten Zeit entstehen wird, so ist ein derartiger Vertrag grundsätzlich zulässig, doch kann er wegen Verstoßes gegen die guten Sitten gemäß § 138 BGB. nichtig sein, wenn durch ihn die freie Schaffenskraft des Urhebers beeinträchtigt und der Wettbewerb anderer Bewerber ausgeschaltet wird. (So RGZ. 79, 156.) ...." usw.

Urheberrechtsgesetzes für angezeigt, in dieser Frage eine gewisse Sicherung sowohl des Urhebers als auch seines Vertragsgegners gegen zu weitgehende Bindungen vorzusehen. Danach könne zwar auch über erst zu schaffende Werke gültig verfügt werden; doch sei ein Vertrag, durch den jemand über künftige, überhaupt nicht näher oder nur der Gattung nach bestimmte Werke verfügt hat, kraft Gesetzes kündbar. Das Kündigungsrecht, das beiden Teilen zusteht, sei unverzichtbar. Die Kündigungsfrist beträgt nach dem Willen des Entwurfs, wenn keine kürzere vereinbart ist, ein Jahr. Das Geschäftsleben erfordere die Anerkennung der Gültigkeit solcher Verträge. Den dagegen sprechenden Bedenken trügen die Bestimmungen über das beiden Teilen zustehende unverzichtbare Kündigungsrecht Rechnung. Dadurch soll, wie die Begründung meint, die Lösung von Verträgen ermöglicht werden, deren Bedeutung sich im voraus nicht abschätzen läßt und die zu unvorhergesehenen unerträglichen Beschränkungen des einen oder des anderen Teils führen können. Doch solle das vom Gesetz eingeräumte Kündigungsrecht nicht dazu mißbraucht werden dürfen, Verträge gleich nach ihrem Abschluß wieder zu kündigen. Das Kündigungsrecht soll daher nach dem Willen des Entwurfs erst wirksam werden, wenn seit dem Abschluß des Vertrages ein Jahr verstrichen ist. Daß § 25 die allgemeinen Vorschriften über die Gültigkeit von Verträgen unberührt lasse, bedarf nach der Begründung keiner Hervorhebung.

Die logisch durchdachte und konsequent durchgeführte Bestimmung des § 25 des Entwurfs stellt gegenüber dem geltenden Rechtszustand eine willkommene Ergänzung und die Ausfüllung einer Lücke dar.

Koehne (a. a. O. p. 481 Abs. 3) hebt zutreffend hervor, daß die Möglichkeit der Verfügung über künftige Werke besonders wesentlich sei für den Zusammenschluß von Urhebern in den Autorenverbänden, insbesondere in den Musikschutzverbänden, welche die musikalischen Aufführungsrechte ihrer Mitglieder wahrnehmen. Wenn ein Komponist einem solchen Verbande das Werknutzungsrecht der Gestattung öffentlicher Aufführungen seiner Tonwerke auch für die künftigen Werke bereits übertragen habe, könne der Filmfabrikant, der ein bestimmtes Musikstück des Komponisten in den Film aufnehmen will, das Aufführungsrecht nicht gleichzeitig mit dem Vervielfältigungsrecht erwerben. Bei der Aufführung des Werkes bedürfe es vielmehr einer Vereinbarung mit dem Verband, die allerdings in Zukunft durch die Zwangslizenz des § 49 des Entwurfs erleichtert werde. Während aber die Satzungen dieser Verbände bisher längere Fristen hätten vorsehen können, in denen sie nach Ausscheiden eines Mitglieds die Rechte weiter verwalten durften, solle nunmehr nach dem Willen des Entwurfs sowohl dem Komponisten

als auch dem Verband ein unverzichtbares Kündigungsrecht durch § 25 des Entwurfs eingeräumt werden, das ein Jahr beträgt. Wie oben bereits hervorgehoben, wird das Kündigungsrecht jedoch erst wirksam, wenn seit Abschluß des Vertrages ein Jahr verstrichen ist, sofern keine kürzere Kündigungsfrist vereinbart ist. Daher ist, wie Koehne (a. a. O. p. 482 oben) richtig hervorhebt, der Urheber, der eine Verfügung über ein Werknutzungsrecht an einem künftigen Werk getroffen hat, an diesen Vertrag im allgemeinen mindestens ein Jahr gebunden.

Ferner ist ein gesetzliches Rücktrittsrecht im § 29 des Entwurfs vorgesehen. Der Urheber muß, wie die Begründung (Bem. zu § 29 des Entwurfs, p. 76) hervorhebt, nicht nur im eigenen Interesse, sondern auch in dem der Allgemeinheit vor der Gefahr geschützt werden, daß sein Werk dadurch unterdrückt wird, daß der Erwerber eines Werknutzungsrechts davon keinen Gebrauch macht. Das österreichische Urhebergesetz gewähre solchen Schutz im § 20, dessen Bestimmungen verschieden ausgelegt werden könnten und namentlich darüber Zweifel bestehen ließen, ob sie dem Urheber ein Rückfalls- oder ein Rücktrittsrecht gewähren. Der Entwurf paßt, wie seine Begründung (a. a. O.) hervorhebt, im § 29 die Vorschriften, die das Werk gegen Unterdrückung durch Nichtausübung eines übertragenen Werknutzungsrechts schützen sollen, den Vorschriften der §§ 30, 32 VG., 326 BGB. über das Rücktrittsrecht an:

Macht der Erwerber eines Werknutzungsrechts ohne einen Grund, den der Veräußerer zu vertreten hat, von dem ihm übertragenen Recht keinen oder einen so unzureichenden Gebrauch, daß berechtigte Interessen des Veräußerers dadurch wesentlich verletzt werden, so kann ihm dieser zur Nachholung eine angemessene Nachfrist setzen (§ 29 Abs. 1 S. 1), sofern nicht die Ausübung des Werknutzungsrechts dem Erwerber unmöglich ist oder von ihm verweigert wird oder durch die Bestimmung einer Nachfrist überwiegende Interessen des Veräußerers gefährdet werden. In diesem Falle bedarf es der Gewährung einer Nachfrist nicht (Abs. 2).

Ist keine Frist für die Ausübung des Werknutzungsrechts vereinbart worden und ergibt sich aus dem Zweck des Vertrages keine kürzere Frist, so steht dem Veräußerer die Befugnis zur Bestimmung der Nachfrist nach Ablauf von zwei Jahren seit dem Tage des Vertragsabschlusses oder — bei späterer Ablieferung des Werkes — seit dem Tage der Ablieferung zu (S. 3 von Abs. 1 des § 29 des Entw.). Auf das Rücktrittsrecht (Abs. 1—3) kann im voraus nicht verzichtet werden (Abs. 4 von § 29 des Entw.). Eine bereits empfangene Vergütung braucht gemäß Abs. 3 von § 29 des Entwurfs vom Veräußerer im Falle seines berechtigten Rücktritts nicht zurückerstattet zu werden.

Wie die Begründung (a. a. O. p. 76) und mit ihr Koehne[1]) hervorheben, haben diese Vorschriften ihre besondere Bedeutung für die Verfilmungsrechtverträge.

Koehne weist (a. a. O.) mit Recht darauf hin, daß im Falle des Bestehens eines Zwanges zur Verfilmung für den Hersteller des Films, der ein Filmmanuskript zur Verfilmung erworben hat, wie jener Zwang auch für das geltende Recht abzulehnen ist[2]), die Einführung eines besonderen gesetzlichen Rücktrittsrechts nicht notwendig sein würde. Denn die Verletzung der Rechtspflicht des Filmherstellers würde dem Veräußerer dann die Rechte aus §§ 323 ff. BGB. gewähren. Das kommt, wie Koehne (a. a. O.) treffend bemerkt, auch in § 29 Abs. 6 des Entwurfs dadurch zum Ausdruck, daß bei einer Verpflichtung des Erwerbers zur Ausübung des ihm übertragenen Werknutzungsrechts im Falle einer nicht rechtzeitigen oder nicht gehörigen Erfüllung weitergehende Rechte unberührt bleiben, die dem Veräußerer nach den allgemeinen Vorschriften zustehen.

Wie Koehne[3]) ferner zustimmungswürdig bemerkt, wird die in Aussicht genommene Regelung den Interessen beider Teile gerecht. Der Filmunternehmer sei dadurch nicht gezwungen, zur Erfüllung einer Pflicht zur Verfilmung des erworbenen Werkes das Risiko der gesamten Filmproduktion auf sich zu nehmen. Sein Wagnis bei dem Erwerb des Verfilmungsrechts werde also auf den Verlust der bezahlten Vergütung beschränkt. Auf der anderen Seite habe der Urheber die Möglichkeit einer neuen Verwertung des Werknutzungsrechts, sofern der Veräußerer es unterlassen hat, von dem Recht Gebrauch zu machen.

Der Vorschlag des Entwurfs entspricht also etwa, wie Koehne (a. a. O.) treffend hervorhebt, den Ausführungen am Schluß der Entscheidung des Reichsgerichts vom 6. Juni 1923 (RGZ. Bd. 107, p. 62 ff.), in denen es den Verfilmungszwang ablehnt, dafür aber die Möglichkeit eines Anspruchs auf Rückgabe der Urschrift offen läßt, wenn das Werk binnen angemessener Zeit nicht verfilmt wird, und zwar mit oder ohne Entschädigungsanspruch, je nach Lage des

---

[1]) cf. Koehne, „Das Filmr. d. Entw." in Ufita, 5. Bd. (1932), p. 472 ff., spez. p. 482 Abs. 2.

[2]) So die grundlegende Entscheidung des RG. vom 16. Juni 1923 in RGZ., Bd. 107, p. 62 ff., und die auf ihr fußende herrschende Lehre mit ihren oben (p. 66 ff. dieser Abh.) aufgeführten Vertretern. So auch speziell für den Ton-Bildfilm Rudloff, „Urheberrechtsfragen des Tonfilms" in Ufita, 3. Bd. (Jg. 1930), 5. Heft, p. 459 ff., u. Koehne, „Verfilmungsrechtsverträge" in Ufita, 4. Bd. (Jg. 1931), p. 483 ff., spez. p. 505 ff.

[3]) cf. Koehne, „Das Filmr. d. Entw.", spez. p. 482 Abs. 2.

Falles. Diese Anregung des RG. hat seinerzeit schon Boschan[1]) für den geltenden Rechtszustand zu tiefgründigen Ausführungen veranlaßt. Zusammenfassend führt er (a. a. O.) aus: „Aus der Darstellung folgt somit als Ergebnis: Filmschriftsteller, die ein selbständiges Filmmanuskript verfaßt haben, können im Falle der Nichtverfilmung die Herausgabe des Filmmanuskripts auf Grund des § 812 I., 2 BGB. verlangen und diesen Anspruch im Klagewege geltend machen; der Herausgabeanspruch ist ausgeschlossen, wenn es sich um ein abhängiges Filmmanuskript handelt." (Ueber den Zeitpunkt, zu welchem die Herausgabe des Filmmanuskripts verlangt werden kann, vgl. Boschan a. a. O. § 69, p. 238 unten.) „Verlangt der Filmschriftsteller die Herausgabe des Filmmanuskripts, so ist die Rechtslage im einzelnen folgende: Da der Manuskriptvertrag als nicht geschlossen angesehen wird, so haben die Vertragsparteien alles, was sie auf Grund der Vertrages erlangt haben, einander zurückzugeben. Der Filmfabrikant ist verpflichtet, das Filmmanuskript herauszugeben oder, wenn er etwa im Falle der Weiterveräußerung zur Herausgabe des Filmmanuskripts außerstande ist, den Wert zu ersetzen; der Filmschriftsteller ist zur Herausgabe der an ihn gezahlten Vergütung verpflichtet" (anders mit Recht der Entwurf in Abs. 3 von § 29 im Falle berechtigten Rücktritts des Veräußerers des Werknutzungsrechts der Verfilmung [Filmung]), „jedoch gilt für die beiderseitige Rückgabepflicht folgende Besonderheit: die Verpflichtung zum Ersatz des Werkes oder zur Herausgabe der Vergütung ist ausgeschlossen, soweit die Vertragsparteien um die beiderseitigen Leistungen nicht mehr bereichert sind. (§§ 812, 818 BGB.) Hat der Filmschriftsteller auf dem Wege des § 812 I, 2 BGB. das nicht verfilmte Manuskript zurückerhalten, so ist er nunmehr in der Lage, sein Manuskript einer anderen Filmgesellschaft anzubieten und bei dieser die Verfilmung zu versuchen." (Das ist ja auch der Standpunkt des Entwurfs.) „Mit diesem Rückgabeanspruch sind die besonderen Interessen der Filmschriftsteller an der Veröffentlichung ihrer Werke und damit ihre Persönlichkeitsrechte gewahrt." (Soweit Boschan a. a. O.)

Endlich entscheidet der Entwurf, wie Koehne[2]) abschließend bemerkt, eine wichtige Streitfrage des geltenden Rechts, ob nämlich das Verfilmungsrecht von dem Erwerber frei veräußert werden kann. Koehne stellt (a. a. O.) richtig fest, daß die von dem Entwurf in § 20 vorgeschlagene Regelung auch in diesem Punkte den Grundsätzen entspricht, die schon für das geltende Recht als maßgebend an-

---

[1]) cf. Boschan, Verträge zwischen Filmfabrikanten und Schriftstellern, p. 232 ff.: „§ 69: Ansprüche bei Nichtverfilmung."

[2]) cf. Koehne, „Das Filmrecht d. Entwurfs" a. a. O., p. 483 Abs. 1 und 2.

gesehen werden können, wenn auch bei diesen, wie er zutreffend hinzufügt, die Begründung mangels einer ausdrücklichen gesetzlichen Vorschrift große Schwierigkeiten macht.

Wenden wir uns zunächst dem geltenden Rechtszustand zu.

Koehne[1]) bemerkt einleitend, daß zwar für die ausschließlichen Lizenzrechte im Patentrecht die freie Veräußerung anerkannt wird, sofern dadurch der Inhalt der Lizenz nicht verändert wird[2]), die Frage für die urheberrechtlichen Lizenzverträge, für die nur in § 28 VG. eine Sonderregelung bezüglich des Verlagsrechts getroffen ist, dagegen bestritten sei. Die besonders von Goldbaum[3]) vertretene Ansicht, die Weiterübertragung des Urheberrechts sei ohne Zustimmung des Urhebers nicht zulässig, kann sich, wie Koehne[4]) zutreffend feststellt, auf eine gelegentliche Bemerkung des KG. stützen, das in seinem Urteil vom 16. April 1922[5]) ausgesprochen hat, nach der herrschenden, dem Geist des Gesetzes allein entsprechenden Ansicht erscheine eine Weiterübertragung des Urheberrechts mangels ausdrücklicher Genehmigung des Verfassers nicht zulässig.

Wie wir mit Koehne (a. a. O.) feststellen möchten, wird diese Ansicht in ihrer Verallgemeinerung in der Literatur mit Recht abgelehnt[6]).

---

[1]) cf. Koehne, „Verfilmungsrechtsverträge" in Ufita, 4. Bd. (Jg. 1931), p. 483 ff., spez. p. 502 ff.

[2]) cf. RG. vom 9. Juni 1928, M. u. W. 1928, 573 f. Isay, Pat.Ges., § 6 Anm. 20, p. 348.

[3]) cf. Goldbaum, UR. u. UVR. (1. Aufl.), Bem. 7 zu § 8 LUG., p. 116 ff.; 2. Aufl., § 8 Anm. II, p. 74.

[4]) cf. Koehne, „Verfilmungsrechtsverträge" a. a. O., spez. p. 503 oben.

[5]) AZ.: 10. U. 16 585/21; Entscheidungsgründe abgedr. in GRUR., 28. Jg. (1923), Nr. 6, p. 140 ff.

[6]) cf. Marwitz-Möhring, Kom.LUG., Bem. 12 zu § 8, p. 75 ff.: „Da der Cessionar, soweit das Gesetz nicht etwas anderes vorschreibt, in vollem Umfange an die Stelle des Urhebers tritt, ist er auch zur Weiterübertragung des Urheberrechts befugt ...."

cf. ferner Büchler, „Die Uebertragung von Urheberrechten", p. 40 f., p. 126 f.

cf. weiterhin Allfeld, Kom.LUG. § 8 Anm. 11, p. 106 f.: „Das UR. kann vom Erwerber weiter übertragen werden, sofern nicht durch ausdrückliche oder den Umständen zu entnehmende Vereinbarung zwischen Urheber und Rechtsnachfolger die Weiterübertragung ausgeschlossen ist." (Vgl. BGB. §§ 399, 413; ebenso Riezler, „Deutsches Urheber- u. Erfinderrecht", p. 308 f.)

Büchler, p. 40; a. M. Dahlsheimer („Die Uebertragung des UR."), p. 66 ff. (v. Allfeld a. a. O. widerlegt): „.... Daß es dem Urheber gestattet ist, sein Recht in der Hand des ersten Erwerbers zu einem höchst persönlichen zu gestalten (vgl. Gierke, Deutsches Privatrecht, I. Bd., S. 808), entspricht ganz dem Wesen des UR., bei dem die

Wie Koehne[1]) zutreffend feststellt, beschränkt das LUG. in § 10 die Zwangsvollstreckung in das Urheberrecht nur gegen den Urheber selbst und in gewissem Umfange gegen den Erben des Urhebers, eine Vorschrift, die nicht notwendig wäre, wenn das Urheberrecht allgemein zu den unveräußerlichen Rechten gehören würde, die nach § 857 ZPO. auch für unpfändbar erklärt worden sind[2]). Das Urheberrecht ist also seinem Inhalte nach nicht unveräußerlich, „sofern nicht durch ausdrückliche oder den Umständen zu entnehmende Vereinbarung zwischen Urheber und Rechtsnachfolger die Weiterübertragung ausgeschlossen ist". (cf. BGB. §§ 299, 413.)[3]) Die Unzulässigkeit der Weiterübertragung hat in letzterem Falle, wie Allfeld (a. a. O.) zutreffend feststellt, gemäß §§ 299, 413 absolute Wirkung. Es ist nicht richtig, wenn Koehne[4]) meint, daß die Ausschließung der Weiterübertragung durch besondere Vereinbarung zwar nach § 137 BGB. „an sich" keine dingliche Wirkung habe, aber mit dinglicher Wirkung ausgestattet werden könne, indem die Weiterveräußerung als auflösende Bedingung für den Rückfall des Urheberrechts gesetzt werde. Allfeld[5]) führt vielmehr zutreffend gegen diese Ansicht Koehnes aus, daß, gleichgültig, ob man im § 399 BGB. eine Ausnahme von der Regel des § 137 BGB. erblicke oder nicht, auf keinen Fall ein durchgreifender Grund dafür zu finden sei, daß die Parteien nicht imstande sein sollten, durch Vereinbarung das Recht des Urhebers in der Hand des Erwerbers zu einem unveräußerlichen zu gestalten, das eben nicht unter § 137 fällt.

Uebertragung, wie kaum irgendwo sonst, eine Sache des persönlichen Vertrauens ist. Besonders bei Uebertragung von Teilrechten, wie des ausschließlichen Bearbeitungs- oder Uebersetzungsrechtes, spielt die Leistungsfähigkeit des vom Urheber gewählten Erwerbers eine große Rolle. Es ist undenkbar, daß in solchen Fällen der Erwerber stets befugt ist, das erworbene Recht beliebig weiter zu veräußern, vielmehr ist hier in der Regel eine stillschweigende Vereinbarung der Unzulässigkeit der Weiterübertragung anzunehmen und diese hat gemäß §§ 399, 413 BGB. absolute Wirkung .... Die Ausschließung der weiteren Uebertragbarkeit wirkt nicht nur dem anderen Vertragsschließenden, sondern auch dem gegenüber, der trotzdem das Recht von diesem erwirbt, so, daß sich die Ausübung des Rechtes als Urheberrechtsverletzung darstellt. (Büchler, p. 128 f.)" (Soweit Allfeld a. a. O.)

[1]) cf. Koehne, „Verfilmungsrechtsverträge", a. a. O., spez. p. 503 Abs. 1.

[2]) cf. Friedemann, „Grundfragen des Filmrechts" in Ufita, 1. Bd. (Jg. 1928), H. 5, p. 530 ff., spez. p. 543.

[3]) cf. Allfeld a. a. O.

[4]) cf. Koehne, „Verfilmungsrechtsverträge" a. a. O., spez. p. 503 Abs. 1.

[5]) cf. Allfeld, Kom.LUG., Bem. 11 zu § 8, p. 106.

Für das Verfilmungsrecht möchten wir mit Koehne[1]), Allfeld[2]) und Goldbaum[3]) gegen Eckstein[4]) aus dem Wesen des Verfilmungsvertrages schließen, daß die freie Uebertragbarkeit grundsätzlich nicht als vereinbart angesehen werden kann.

Wie Koehne (a. a. O.) und mit ihm die oben weiter Zitierten in ähnlichen Gedankengängen ausführen, hat derjenige, welcher ein literarisches Werk oder ein drehreifes Buch einem Filmhersteller zur Herstellung eines Films überläßt, ein Interesse daran, daß bei der Herstellung des Films ein bestimmtes Niveau gewahrt bleibt. Er kann sich deshalb, wie Koehne richtig bemerkt, nicht ohne weiteres damit einverstanden erklären, daß statt einer größeren Filmgesellschaft, der er das Verfilmungsrecht übertragen hat, eine andere Gesellschaft den Film herstellt, die vielleicht früher überhaupt noch keinen Film hergestellt hat oder, wie wir hinzusetzen möchten, zweitrangig ist. Es bestehen also in dieser Hinsicht zwischen Verfilmungsrecht und Bühnenaufführungsrecht gewisse Parallelen, woraus mit Goldbaum[5]), Koehne[6]) und Allfeld[7]) die grundsätzliche Unübertragbarkeit des Verfilmungsrechts geschlossen werden kann. Koehne lehnt mit Recht die Meinung Friedemanns[8]) ab, daß das Verfilmungsrecht n i c h t kraft besonderen Vertrauens übertragen werde und deshalb sein weiteres Schicksal den Urheber nicht, jedenfalls nicht in einem, rechtliche Berücksichtigung erheischenden Grade berühre.

Immerhin erscheint es, wie wir mit Koehne[9]) feststellen möchten, angemessen, dem Interesse des Filmherstellers an einer Weiterveräußerung des Rechts insofern Rechnung zu tragen, als ähnlich wie in § 28 Abs. 2 S. 3 VG. die Zustimmung des Urhebers nur verweigert werden darf, wenn ein wichtiger Grund vorliegt[10]).

Koehne ist (a. a. O.) mit Recht der Meinung, daß der Filmhersteller, der nicht die notwendigen Mittel aufbringen kann, um einen Film herzustellen, nicht gezwungen werden könne, den wirtschaftlichen Wert, den das Verfilmungsrecht besitzt, ungenutzt liegen zu

---

[1]) cf. Koehne, „Verfilmungsr.-Vertr.", a. a. O., spez. p. 503 Abs. 2.
[2]) cf. Allfeld a. a. O., Bem. 11 zu § 8, p. 106.
[3]) cf. Goldbaum, UR. u. UVR., 1. Aufl., Bem. 7 zu § 8 LUG., p. 116 ff.; derselbe in „Filmverlagsrecht an drehr. Büchern", p. 47.
[4]) cf. Eckstein, Deutsches Film- u. Kinorecht, p. 28 f.
[5]) cf. Goldbaum, UR. u. UVR. a. a. O.; derselbe, Filmverl.-R. a. a. O.
[6]) cf. Koehne, „Verfilmungsr.-Vertr.", a. a. O., spez. p. 503 Abs. 2.
[7]) cf. Allfeld, Kom.LUG., § 8, Anm. 11, p. 106.
[8]) cf. Friedemann, „Grundfragen des Filmrechts", a. a. O., spez. p. 544.
[9]) cf. Koehne, „Verfilmungsr.-Vertr.", a. a. O., spez. p. 504 oben.
[10]) So Abs. 2 von § 20 des Entw. für die Weiterübertragung eines Werknutzungsrechts.

lassen. Vielmehr müsse ihm der Urheber die Weiterübertragung gestatten, wenn der Erwerber die Gewähr für eine künstlerische Gestaltung des Films bietet.

Kehren wir zurück zur Einstellung des Entwurfs gegenüber der oben behandelten Streitfrage des geltenden Rechts, ob das Verfilmungsrecht von dem Erwerber frei veräußert werden kann[1]).

Der Urheber hat, wie die Begründung zum Entwurf[2]) hervorhebt, das größte Interesse daran, daß Werknutzungsrechte, die er auf eine Person seines Vertrauens übertragen hat, nicht ohne seine Zustimmung weiter veräußert werden. Diesem schutzwürdigen Interesse trägt der Entwurf, wie die Begründung (a. a. O.) ausführt, durch die Bestimmung des § 20 Abs. 2 Rechnung. Danach ist die Weiterübertragung eines Werknutzungsrechts, wenn nichts anderes vereinbart ist, unter Lebenden nur mit Zustimmung des Urhebers zulässig. Um aber einen Mißbrauch dieser Vorschrift auszuschließen, bestimmt der Entwurf, wie die Motive[3]) bemerken, weiterhin, daß die Zustimmung nur bei Vorliegen eines wichtigen Grundes verweigert werden darf. Es gelten also für den Entwurf die zustimmungswürdigen Ausführungen Koehne's für den geltenden Rechtszustand[4]), daß ein Filmunternehmer, der ein Verfilmungsrecht erworben hat, aber nicht die nötigen Mittel zur Herstellung des Films aufbringen kann, vom Urheber nicht gezwungen werden darf, den wirtschaftlichen Wert, den das Verfilmungsrecht besitzt, ungenutzt liegen zu lassen. Der Urheber muß ihm, wie Koehne (a. a. O.) hervorhebt, die Weiterübertragung gestatten, vorausgesetzt, daß der Erwerber die Gewähr für eine künstlerische Gestaltung des Films bietet.

Die Vorschriften des § 20 Abs. 2 des Entwurfs sollen aber gemäß Abs. 3 weder für die Weiterübertragung von Werknutzungsrechten an gewerbsmäßig hergestellten Werken der Kinematographie noch für die Weiterübertragung des Urheberrechts oder von Werknutzungsrechten an gewerbsmäßig hergestellten Werken der Photographie gelten.

Koehne[5]) führt zutreffend aus, daß, soweit die Rechte nicht beim Urheber verbleiben, sondern, wie bei den an der Herstellung des Films beteiligten künstlerischen Kräften[6]) und bei den gewerbsmäßig hergestellten Werken der Photographie auf den Inhaber des Unter-

[1]) cf. unten p. 127 dieser Abh.
[2]) cf. Begründung, Bem. zu § 20 des Entw., p. 69 f.
[3]) Motive a. a. O., p. 70 oben.
[4]) cf. p. 130 Abs. 4 dieser Ausführungen; cf. auch Koehne, „Das Filmrecht des Entwurfs", a. a. O., spez. p. 483 Abs. 1.
[5]) cf. Koehne, „Das Filmrecht des Entwurfs", a. a. O., spez. p. 483 Abs. 2.
[6]) gemäß § 21 Abs. 1 des Entwurfs.

nehmens übergehen[1]), kein Grund bestehe, die Weiterübertragung der Werknutzungsrechte von der Zustimmung des Urhebers abhängig zu machen. Wie die Begründung[2]) ausdrücklich bemerkt, soll dem Inhaber des Unternehmens bei der urheberrechtlichen Verwertung des Werkes volle Verfügungsfreiheit zustehen. Damit wäre es nicht vereinbar, die Weiterübertragung der Werknutzungsrechte nur mit Zustimmung des Urhebers zuzulassen. Deshalb ist, wie Koehne[3]) zusammenfassend und durchaus zutreffend darlegt, in § 20 Abs. 3 des Entwurfs vorgesehen, daß die Zustimmung nicht erforderlich ist, wenn Werknutzungsrechte an gewerbsmäßig hergestellten Werken der Kinematographie oder Urheberrechte oder Werknutzungsrechte an gewerbsmäßig hergestellten Werken der Photographie übertragen werden.

5. Kapitel.

BEARBEITUNG, VERVIELFÄLTIGUNG UND FREIE BENUTZUNG IN IHRER RECHTLICHEN BEZIEHUNG ZUM TONFILMWERK.

Es sei gestattet, an dieser Stelle noch etwas näher auf das urheberrechtliche Wesen der „Bearbeitungen", im Gegensatz zu dem der „Vervielfältigung" und „freien Benutzung", in ihrer rechtlichen Beziehung zum Ton-Bildfilm einzugehen.

Art. 2 Abs. 2 der Revidierten Berner Uebereinkunft bestimmt: „Wie Originalwerke werden, unbeschadet des Rechts des Urhebers des Originalwerks, die Uebersetzungen, Adaptionen, Musikarrangements und andere Umarbeitungen von Werken der Literatur oder der Kunst, sowie Sammelwerke geschützt." Im Anschluß an diese Bestimmung der Rev.Bern.Ü. ordnet § 4 des Entwurfs an, daß Uebersetzungen und sonstige Bearbeitungen, soweit sie sich als eine eigentümliche geistige Schöpfung des Bearbeiters darstellen, wie Originalwerke geschützt sind, jedoch unbeschadet des am bearbeiteten Werk bestehenden Urheberrechts. Die Begründung (Bem. zu § 4 des Entwurfs, p. 36) führt dazu aus, daß Umarbeitungen, die sich nicht als das Werk einer eigentümlichen Gestaltungskraft darstellen, sondern von jedem Beliebigen vorgenommen werden können, der über die notwendige technische Vorbildung verfügt, wie z. B. Aenderungen der Tonart usw., keine geistigen Schöpfungen seien, denen urheberrechtlicher Schutz zuteil werden könne. (cf. damit übereinstimmend § 14 Nr. 3 LUG.) Dasselbe müsse gelten für Uebertragungen von Werken der Literatur oder Tonkunst auf Vorrichtungen zur mechanischen Wiedergabe für das Gehör. Der Entwurf hat die im § 2

[1]) gemäß § 7 Abs. 2 des Entwurfs.
[2]) cf. Begründung zum Entwurf, p. 70 Abs. 1.
[3]) cf. Koehne, „Das Filmrecht des Entwurfs", a. a. O., spez. p. 483 Abs. 2 am Ende.

Abs. 2, § 12 Abs. 2 Ziff. 5 LUG. als des geltenden Urhebergesetzes aufgestellte „Fiktion", daß solche Uebertragungen als Bearbeitungen anzusehen seien, fallen gelassen und im § 14 Abs. 2 bestimmt, daß als Vervielfältigung namentlich auch die bloße Uebertragung des Vortrags oder der Aufführung eines Werkes der Literatur oder der Tonkunst auf Vorrichtungen zur wiederholbaren Wiedergabe des Werkes für Gesicht oder Gehör (Bild oder Schallvorrichtungen) wie Filmstreifen usw. zu gelten hat.

An sich umfaßt das Vervielfältigungsrecht nach Ansicht des Entwurfs, wie § 14 Abs. 1 in Verbindung mit § 13 Abs. 1 l. c. erläuternd hervorhebt, alle Arten von Vervielfältigungen, gleichviel, in welchem Verfahren und in welcher Zahl[1]) sie hergestellt werden. Vervielfältigung ist nach der Begründung (cf. Begrdg. Bem. zu §§ 13—17 des Entwurfs, p. 50 ff.) jede körperliche Festlegung des Werks, die geeignet ist, dasselbe den menschlichen Sinnen auf irgendeine Art mittelbar oder unmittelbar wahrnehmbar zu machen (cf. des Näheren Begrdg. a. a. O. zu 2 Abs. 2).

Der Entwurf spricht, wie die Begründung (a. a. O., p. 51 oben) ausdrücklich hervorhebt, absichtlich nicht von „Vorrichtungen zur mechanischen Wiedergabe für das Gehör" (so § 2 Abs. 2, § 12 Abs. 2 Ziff. 5, § 14 Ziff. 4, § 22 LUG.), sondern von „Vorrichtungen zur wiederholbaren Wiedergabe für Gesicht oder Gehör", legt also das Hauptgewicht auf die Eigenschaft der Vorrichtung, das Werk wiederholt wiedergeben zu können, gleichviel, ob das mit Mitteln der Mechanik im engsten Sinne oder etwa mit Hilfe elektrischer Vorgänge geschieht und gleichviel, ob das Werk dadurch dem menschlichen Ohr vernehmbar (hörbar) oder dem menschlichen Auge sichtbar gemacht wird. Zur kurzen Bezeichnung dieser Vorrichtungen bedient sich der Entwurf, wie die Begründung (a. a. O.) bemerkt, des Ausdrucks „Bild- oder Schallvorrichtung", dessen Bedeutung in § 14 Abs. 2 klargestellt sei. Es seien darunter Vorrichtungen zu verstehen, auf denen ein Werk der Literatur oder Tonkunst derart festgehalten sei, daß die entsprechend in Gang gesetzte Vorrichtung von selbst das Werk in zeitlich aufeinander folgenden Wiederholungen für das Gesicht oder Gehör oder auch für Gesicht und Gehör zugleich wiedergeben könne .... Bei der Herstellung eines Werkes der Kinematographie handelt es sich, wie die Begründung logisch folgert, nicht um eine „bloße" Uebertragung der Aufführung eines Werkes, sondern um die Schaffung eines neuen Werkes, das dann durch die Herstellung von Abzügen, also durch Uebertragung auf Vorrichtungen zur wiederholbaren Wiedergabe[2]) vervielfältigt

[1]) So schon § 15 Ziff. 1 LUG., § 17 KUG.

[2]) cf. § 14 Abs. 2 d. Entw. Das geltende Recht spricht gemäß § 12 Abs. 2 Ziffer 5 von „Vorrichtungen" für „Instrumente" zur

werde. Anders sei es, wenn die Aufführung eines Bühnenwerkes kinematographisch aufgenommen werde (d. h., wenn sie einfach „ab"-photographiert wird). Das stellt, wie die Begründung (a. a. O.) richtig hervorhebt, eine „bloße Uebertragung" auf Bild- oder Schallvorrichtungen dar, also eine Vervielfältigung des Bühnenwerks.

Sind wir auch bezüglich der in den Ton-Bildfilm eingebauten, d. h. darin untergegangenen Musik grundsätzlich anderer Meinung, die nämlich diesen Vorgang als Bearbeitung ansieht, so stehen wir nicht an, anzuerkennen, daß die oben entwickelten Ergänzungen des Entwurfs gegenüber dem geltenden Rechtszustand logisch durchdacht und dem heutigen Stand der Technik angepaßt sind, insonderheit, weil sie sich bei ihrer Anwendung auf den reinen Musikfilm (den wir Tonfilm nennen möchten, im Gegensatz zum Tonbild) und auf die Schallplatte mit unserer Einstellung decken.

Die Motive zum Entwurf weisen darauf hin, daß die Bestimmung des § 14 Abs. 2 an sich (wohl im Hinblick auf Abs. 1) so selbstverständlich sei, daß es ihrer Aufnahme in den Entwurf nicht bedurft hätte. Sie sei aber notwendig gewesen, weil sie eine Abkehr von den Vorschriften der in Deutschland und Oesterreich geltenden Urheberrechtsgesetze über die Vorrichtungen zur mechanischen Wiedergabe für das Gehör bedeutet. Der im Jahre 1910 durch die Novelle vom 22. Mai 1910 zur Ausführung der Rev.Bern.Ü. zum Schutze von Werken der Literatur und Kunst vom 13. November 1908 (RGBl. 1910, p. 793) in das deutsche Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst aufgenommene zweite Absatz des § 2 lautet:

„Wird ein Werk der Literatur oder der Tonkunst durch einen persönlichen Vortrag auf Vorrichtungen für Instrumente übertragen, die der mechanischen Wiedergabe für das Gehör dienen, so steht die auf diese Weise hergestellte Vorrichtung einer Bearbeitung des Werkes gleich ... (In diesem) Falle ... gilt der Vortragende ... als Bearbeiter."

Da die Anhänger der Wirkungstheorie die zwecks Herstellung des (einheitlichen!) Ton-Bildfilms erfolgende Uebertragung des Werkes der Tonkunst auf die Filmaufnahmeapparaturen als eine

---

mechanischen Wiedergabe (bloß) für das Gehör. — Cahn-Speyer in GRUR., 34. Jg. (1929), p. 543 ff., spez. p. 550, will für das geltende Recht den Tonteil des (einheitlichen) Ton-Bildfilms darunterbringen, indem er behauptet, daß das Filmband die „Vorrichtung" sei, die in das „Instrument", die Kinotheatermaschine nur eingespannt zu werden brauche, um das Werk zum Erklingen zu bringen. Wir können diese Ansicht nur für die reinen Musik- und Sprechfilme ohne Bildteil gelten lassen, müssen sie für den TBf., den wir als Film ansprechen, aus Gründen des Einheitscharakters des Tonbildes ablehnen.

solche auf Vorrichtungen für Instrumente zur mechanischen Wiedergabe (nur) für das Gehör ansehen — eine Meinung, deren Unrichtigkeit wir oben nachgewiesen zu haben glauben —, der Entwurf aber an sich an dieser Aufspaltung des Tonbildes in eine rechtliche Zweiheit festhält, so müssen wir wegen des „engen Zusammenhangs“[1]) zwischen §§ 2 Abs. 2, 12 Abs. 2 Ziff. 5 und 22ff. LUG. (Zwangslizenzbestimmungen) auf die Einstellung des Entwurfs zu diesem Fragenkomplex näher eingehen.

Wenn wir uns damit zwecks Untersuchung der hiermit zusammenhängenden Fragen einmal auf den Standpunkt der Wirkungstheorie stellen, so befürworten wir als Anhänger der Einheitstheorie damit durchaus nicht die Anwendung der für die Wirkungstheorie in Betracht kommenden Paragraphen des geltenden Rechts (§§ 2 Abs. 2, 12 Abs. 2 Ziff. 5 LUG.) auf das einheitliche Ton-Bild-Werk, erörtern diese Fragen vielmehr nur zwecks Vollständigkeit der Darstellung und zur näheren Erläuterung des im Entwurf vertretenen Standpunktes.

Auch die Begründung zum Entwurf (a. a. O., p. 51 unten) weist mit Goldbaum (Tonfilmrecht, p. 13 f.) und dem Urteil des LG. Bln. vom 10. März 1931 darauf hin, daß die Bestimmung des § 2 Abs. 2 LUG. zum Schutz der Hersteller mechanischer Instrumente, in erster Linie[2]) zwecks Schutzes der Schallplattenindustrie getroffen worden sei. Sie stelle die Fiktion auf, daß der ausübende Künstler, dessen Vortrag auf einem der mechanischen Wiedergabe für das Gehör dienenden Instrumente festgehalten wird, als Bearbeiter des vorgetragenen Werkes anzusehen sei und schaffe dadurch für den Hersteller dieses Instruments, z. B.[3]) der Schallplatte, die Möglichkeit, sich das Urheberrecht des als Bearbeiter geltenden ausübenden Künstlers übertragen zu lassen und auf diesem Wege urheberrechtlichen Schutz gegen die unbefugte Vervielfältigung der Schallplatte zu erlangen. Die österreichische Urheberrechtsnovelle vom Jahre 1920 sei einen Schritt weitergegangen, der den erwähnten Zweck der Bearbeiterfiktion klarer erkennen lasse. Nach § 23 Abs. 3 und § 28 Abs. 2 des österreichischen Urheberrechtsgesetzes (in der Fassung dieser Novelle) gelte im Falle der Uebertragung eines Werkes der Literatur oder der Tonkunst auf gewerbsmäßig hergestellte mechanische Vorrichtungen nicht der Vortragende, sondern der Inhaber des Betriebes als Bearbeiter — nach unserer Meinung eine praktisch

---

[1]) so Goldbaum, Tonfilmrecht (Stilke), p. 14 oben.

[2]) Logisch zu folgern ist, wenn man den Gedanken zu Ende führt, daraus, daß die Bestimmung prinzipiell nicht allein zum Schutze dieser Industrie geschaffen wurde; zustimmend Urt. d. KG. Bln. v. 9. 5. 1932.

[3]) cf. bezügl. des „z. B.“ das in Anm. 2 Gesagte.

brauchbarere Lösung. Die Begründung (a. a. O., p. 52 oben) folgert daraus logisch, daß das österreichische Gesetz im Gegensatz zum deutschen Gesetz (LUG.) das Ziel, dem Hersteller von Schallplatten oder ähnlichen mechanischen Instrumenten die urheberrechtliche Stellung eines Bearbeiters zu verschaffen, unmittelbar und nicht erst auf einem Umweg über den ausübenden Künstler zu erreichen suche.

Die Begründung (a. a. O.) steht nun auf dem Standpunkt, daß die „Fiktion' der Bearbeiterschaft des ausübenden Künstlers oder des Herstellers der mechanischen Vorrichtung gegen den Grundsatz verstoße, daß den Gegenstand des urheberrechtlichen Schutzes nur das Ergebnis einer Werke schaffenden Tätigkeit bilden könne (Grundsatz der Schaffenswahrheit von Elster), nicht aber die bloße Wiedergabe (Vortrag oder Aufführung) eines vorhandenen Werkes, oder deren Festhaltung auf einem mechanischen Instrument, möge die Wiedergabe künstlerisch auch noch so vollendet sein.

Können wir schon im Prinzip dieser Ansicht des Entwurfs nicht beipflichten, weil nach der von uns vertretenen Meinung der ausübende Künstler[1]) unter bestimmten Voraussetzungen mehr leistet, als bloße Wiedergabe, vielmehr infolge der zu diesem Postulat hinzutretenden schöpferischen Mitgestaltung des Stoffes in Wahrheit zumeist das Werk (den Ton-Bildfilm) mitschafft, so teilen wir auch nicht die weiteren Bedenken, die Goldbaum[2]) gegen die Rechtskonstruktion des § 2 Abs. 2 LUG. erhebt. Er weist darauf hin, daß nicht das Geisteswerk als solches[3]), d. h. als sprachliches oder tonkünstlerisches Erzeugnis, sondern die zu seiner Wiedergabe bestimmte Vorrichtung den urheberrechtlichen Bearbeitungsschutz genieße. Es ist Goldbaum zuzugeben, daß § 2 Abs. 2 des LUG. betont, die Vorrichtung (als solche) solle einer Bearbeitung des Werkes gleichstehen. Jedoch sehen wir mit Allfeld[4]) als Gegenstand des Schutzes die persönliche Art des Vortragens oder der Wiedergabe mittels des Instrumentes an.

Wir verurteilen auch nicht den vom Gesetzgeber durch Einfügung des Abs. 2 beabsichtigten Zweck, den Hersteller musikalisch

---

[1]) Orchesterdirigent bei d. Aufführung des Tonkunstwerks im Filmatelier; schöpferischer Filmschauspieler bei d. „Filmung" des Drehbuchs; Tonmeister bei d. Aufnahme des Tonkunstwerks in die Tonkamera.

[2]) cf. Goldbaum, UR. u. UVR., Bem. 9, Abs. 1 zu § 2 LUG., p. 24.

[3]) Dieses Geisteswerk, d. h. das zugrunde liegende Werk, ist nach § 1 Nr. 1 oder 2 LUG. geschützt.

[4]) cf. des Näheren Allfeld, Kom.LUG., Bem. 5 zu § 2, p. 71 f., bes. p. 72 oben, der allerdings die Rechtskonstruktion d. § 2 Abs. 2 mit d. herrschenden Lehre ablehnt, da keine Urhebertätigkeit in Frage komme. (cf. Bem. 4, a. a. O., p. 71.)

mechanischer Vorrichtungen, die sich nach den neuen Bestimmungen der §§ 22 ff. LUG. Beschränkungen ihrer bisherigen Freiheit unterwerfen mußten, einen Schutz gegen unberechtigte Nachbildung ihrer Vorrichtungen zu gewähren[1]).

Der Rechtskonstruktion nach wird, wie die Begründung zum Entwurf (Bem. zu §§ 13—17, spez. p. 52 Abs. 2) richtig ausführt, die Formulierung des § 2 Abs. 2 LUG. in der Literatur von der herrschenden Lehre abgelehnt[2]) u.[3]).

Unsere Ausführungen über die schöpferische, Werke schaffende Tätigkeit des „ausübenden" Künstlers beziehen sich an sich nur auf das Tätigwerden der Filmwerkpersonen, d. h. der am Tonbildschaffen beteiligten, ausübenden künstlerischen Kräfte, da man für diese Personengruppen infolge der besonders gelagerten eigenartigen Verhältnisse und Vorgänge bei der Entstehung des Tonbildes schon allein aus Gründen der Schaffenswahrheit logisch zwingend zu einer Bejahung einer solchen urheberrechtlich relevanten Tätigkeit gelangen muß.

---

[1]) cf. des Näheren zu dem ganzen Fragenkomplex Allfeld, Kom. LUG., Anm. 4 zu § 2, p. 71.

[2]) cf. Allfeld a. a. O.; Goldbaum a. a. O.; Marwitz-Möhring, Kom. LUG., Bem. 10 zu § 2, p. 46.

[3]) Zur Frage, wem das Bearbeiter-Urheberrecht zusteht, cf. Marwitz-Möhring a. a. O., Bem. 11 u. 12 zu § 2 LUG., spez. Bem. 11, p. 46 Abs. 1: „Das Bearbeiterrecht steht demjenigen zu, der ein Werk der Literatur oder der Tonkunst .... durch einen persönlichen Vortrag auf Vorrichtungen für Instrumente überträgt, die der mechanischen Wiedergabe für das Gehör dienen, z. B. Grammophone und die beim Tonfilm (gemeint ist wohl Ton-Bildfilm) für die Verlautbarung der Töne verwendeten Vorrichtungen .... Der Sinn der Worte ‚durch einen persönlichen Vortrag' ist dunkel; gemeint ist wohl, daß der Vortragende selbst, nicht der Besteller oder sonstige Veranlasser des Vortrags geschützt sein soll ...."

Ebenso Allfeld a. a. O., Bem. 6 zu § 2 LUG., p. 72: „Subjekt des in Abs. 2 gewährten Rechtes ist im ersten Falle der Vortragende, im zweiten der die Uebertragung Bewirkende (letzter Satz d. Abs. 2), also in keinem Falle der Inhaber der gewerblichen Anstalt, in der das Instrument hergestellt worden ist, als solcher. Ist der Vortragende nicht eine Einzelperson (Sänger, Schauspieler, Redner usw.), sondern ein Orchester, ein Chor, so wird in der Regel der Dirigent als Urheber anzusehen sein, da seine persönliche Auffassung in dem Vortrag sich ausprägt. Der Fabrikant des Instruments erwirbt das Urheberrecht nur durch Uebertragung (§ 8), die sich wohl regelmäßig stillschweigend mit der Ausführung des Auftrags verbindet (cf. Kom.Ber. S. 2315 f...)" cf. über die von Allfeld mit vollem Recht widerlegte Ansicht Elsters vom Erwerb d. UR. durch d. Instrumentenfirma kraft Werkvertrages: Allfeld a. a. O.

Wenn Hoffmann[1]) es begrüßt, daß für die Bearbeitungen vom Entwurf nun ausdrücklich eigenpersönliche geistige Schöpfung des Bearbeiters gefordert wird, und dieser Autor die Hoffnung ausspricht, daß damit dem Bearbeiterunfug bei Tonkunstwerken Einhalt geboten wird, wo z. B. für die Einzeichnung von Fingersatz und von Phrasierungen Urheberrecht als Bearbeitung gefordert wird, so spricht das nicht gegen unsere Ausführungen über das urheberrechtlich relevante Tätigwerden des ausübenden Künstlers beim Tonbildschaffen, welches bei diesem Vorgang grundsätzlich anders gelagert ist als in den Beispielen bei Hoffmann[2]).

Der Entwurf beseitigt, wie die Begründung (a. a. O.) ergibt, die Rechtskonstruktion des § 2 Abs. 2 LUG. auch noch aus einem anderen Grunde. Der Vortragende (oder der Hersteller mech. Instrumente als sein Rechtsnachfolger) sei nach geltendem Recht zwar wie ein Bearbeiter dagegen geschützt, daß die Schallplatte und ähnliche Vorrichtungen (für die Vertreter der Wirkungstheorie der Filmstreifen), von anderen unbefugt vervielfältigt und vertrieben werden, nicht aber auch dagegen, daß diese Vorrichtungen zu öffentlichen Aufführungen benutzt werden. Denn § 22 a LUG.

---

[1]) cf. Hoffmann in Ufita, 5. Bd. (Jg. 1932), p. 419 ff., spez. p. 428 zu 4.

[2]) Es sind aber darüber hinaus Fälle denkbar, wo der sogenannte ausübende Künstler unabhängig vom Tonbildschaffen urheberrechtlich relevante Schöpfertätigkeit entfalten kann, beispielsweise der Sänger-Schauspieler Michael Bohnen bei der Ausdeutung der Hans-Sachs-Rolle in Wagners Oper „Die Meistersinger von Nürnberg", der infolge tiefen Quellenstudiums die Andeutungen Wagners schöpferisch ausbaut, oder der Schauspieler Max Pallenberg bei der schöpferischen Gestaltung des „Zavadil" in dem Schwank „Familie Schimek", der sich nur in den großen Zügen (Umrissen) an das Original hält. cf. des Näheren zu diesem Fragenkomplex Cahn-Speyer, „Leistungsschutz oder Urheberrecht des ausübenden Künstlers?", in Ufita, 4. Bd. (Jg. 1931), p. 368 ff.. Bedenkt man, daß einem nach der Auffassung des geltenden Rechts und des Entwurfs schöpferischen, d. h. urheberrechtsbegründend tätigwerdenden Schriftsteller, wie Edgar Wallace Urheberrecht an seinen Schöpfungen zugebilligt werden muß, obgleich dieser Autor inhaltlich wie stilistisch geringwertige Detektivromane „am laufenden Band" fabrizierte, so dürfte man eigentlich schon aus Gründen der Gerechtigkeit in den wie oben gelagerten Fällen dem „bloß" ausübenden Künstler ein UR. an seiner geistig-ethisch hochstehenden Schöpfung nicht versagen.

Ueber den vom Entwurf statt dessen gewährten Leistungsschutz des ausübenden Künstlers cf. Sechster Abschnitt, §§ 57 bis 59 des Entw. (p. 19 f.), und Begründung, Sechster Abschnitt zu 1) (p. 106 ff.).

gestattet jedermann die Verwendung rechtmäßig hergestellter Vorrichtungen, die zur mech. Wiedergabe eines Werkes der Literatur oder der Tonkunst (nur) für das Gehör dienen, zu öffentlichen Aufführungen. Der Entwurf schlägt deshalb vor, diese Aufführungsfreiheit grundsätzlich zu beseitigen. Das ausschließliche Recht des Urhebers, ein Werk der Literatur öffentlich vorzutragen und ein Werk der Tonkunst öffentlich aufzuführen, soll nach dem Willen des Entwurfs auf Vorträge und Aufführungen mit Hilfe von Schallvorrichtungen ausgedehnt und das Recht der Benutzung von Schallvorrichtungen zu diesem Zweck nur bestimmten Beschränkungen unterworfen werden. (§§ 38, 41, 45, 47 des Entw.)

Die Beseitigung der nach geltendem Recht bestehenden Aufführungsfreiheit findet, wie die Begründung (Bem. zu §§ 13—17 des Entw., p. 52 letzter Abs.) ausführt, ihre Rechtfertigung in folgenden Erwägungen:

Nach Art. 13 der Rev.Bern.Ü. steht den Urhebern von Werken der Tonkunst die ausschließliche Befugnis zu, die Uebertragung ihrer Werke auf mechanische Instrumente und die öffentliche Aufführung mittels dieser Instrumente zu gestatten. Es ist dabei der inneren Gesetzgebung jedes Verbandslandes überlassen, zu dieser Bestimmung Vorbehalte und Einschränkungen zu treffen. Es könne, wie die Begründung (a. a. O.) meint, schon zweifelhaft erscheinen, ob die Vorschrift des § 22 a LUG., die für die Vertreter der Wirkungstheorie logisch zwingend auf den Tonteil des Ton-Bildfilms anzuwenden ist, und wonach dem Urheber (Tonsetzer) bei rechtmäßig hergestellten Vorrichtungen das Aufführungsrecht völlig versagt ist, dem Wortlaut und dem Geist des Art. 13 der Rev.Bern.Ü. entspricht, der nur Beschränkungen des Aufführungsrechts zulassen will[1]). Jedenfalls stelle sich diese Regelung in immer steigendem Maße als eine Benachteiligung der Urheber heraus, die von ihnen um so schwerer empfunden werde, als sich eine solche Einschränkung ihrer Rechte außerhalb Deutschlands nur noch in den Urheberrechtsgesetzen Oesterreichs und der Schweiz findet. Die Begründung (a. a. O. p. 53 oben) weist dann weiter darauf hin, daß die Nachteile, die aus dieser Aufführungsfreiheit den Urhebern erwachsen, sich im Laufe der Zeit in demselben Maße verstärkt hätten, in welchem die fortschreitende Verbreitung sowie die technische Entwicklung der mech. Instrumente zur Verdrängung der ausübenden

[1]) Anderer Ansicht Hoffmann, Die Berner Uebereinkunft usw. Bem. zu Art. 13, p. 205 zu 2: „Die ‚Einschränkungen' bedeuten, worüber nach der Entstehungsgeschichte dieser Bestimmung kein Zweifel sein kann, die konventionsmäßige Grundlage zur Einführung einer gesetzlichen Lizenz für die Verbandsländer ....." (cf. Näheres bei Hoffmann a. a. O.)

Künstler geführt haben. Heute, wo (übrigens beeinflußt durch die gewaltige Entwicklung der Rundfunktechnik und den damit Hand in Hand gehenden Ausbau des Lautsprecherwesens) mech. Instrumente von außerordentlicher Lautstärke und der Eignung zu vollendeter Wiedergabe des Werks die größten Säle mit akustischen Darbietungen versorgen, spielt — wie die Begründung richtig hervorhebt — die mechanische Musik naturgemäß eine andere Rolle als die primitive, fast nur zum Privatgebrauch geeignete Schallplatte, wie sie im Jahre 1910, als die Vorschrift des § 22 LUG. beschlossen wurde, bekannt war. Die mech. Musik könne jetzt in vielen Fällen die lebende Musik vollkommen ersetzen. Es sei deshalb nicht einzusehen, warum öffentliche Aufführungen, wenn sie mit Hilfe mechanischer Instrumente vorgenommen würden, von jeder Aufführungsgebühr befreit sein sollen. Der Urheber wird dadurch nach der Ansicht der Begründung (a. a. O.) immer mehr um die Erträge seines Aufführungsrechts gebracht werden zugunsten der Musikveranstalter, die ohnehin bei der mech. Musik die Ersparnis für sich hätten, daß sie keine Aufwendungen für die musizierenden Kräfte zu machen hätten. Die von den Urhebern seit Jahren vertretene Forderung, dieses nur in drei Ländern des Berner Verbands bestehende Privilegium der Benutzer mech. Instrumente wenigstens grundsätzlich zu beseitigen, wird auch von uns mit den Motiven zum Entwurf (a. a. O.) als berechtigt anerkannt.

Die Motive zum Entwurf folgern aber weiter, die Erfüllung dieser Forderung müsse auch zu einer Abschaffung der Fiktion des § 2 Abs. 2 LUG. führen — daß die Uebertragung eines Werkes der Literatur oder der Tonkunst auf Schallvorrichtungen eine Bearbeitung darstellt, an der das Urheberrecht dem Vortragenden zusteht —, weil sonst die Beseitigung der Zwangslizenz (§§ 22 ff. LUG.) eindeutig in erster Linie den Herstellern der Schallvorrichtungen als den Rechtsnachfolgern der vortragenden Künstler zugute käme und die Abschaffung der Aufführungsfreiheit bei mech. Vorrichtungen (§ 22 a LUG.) ihren Zweck nicht vollständig erreichen könnte.

Der Schutz, den das geltende Gesetz den Herstellern von Schallvorrichtungen mittels der Vorschriften der §§ 2 Abs. 2, 12 Abs. 2 Ziff. 5 LUG. gewährt, soll, wie die Begründung (a. a. O. p. 53 Abs. 2) ausdrücklich hervorhebt, nicht geschmälert, sondern nur auf eine andere Grundlage gestellt werden. Hier müsse unterschieden werden zwischen Schallvorrichtungen, die das Werk nach einem persönlichen Vortrag, einer persönlichen Aufführung, wiedergeben, und solchen Vorrichtungen, die durch Lochen usw. erzeugt werden. Der gewerbsmäßige Hersteller von Schallvorrichtungen der ersten Art (für den Entwurf als Vertreter der Wirkungstheorie der Filmunternehmer) könne bei geschützten Werken vom Urheber das ausschließliche Recht erwerben, die Schallvorrichtung, auf die das Werk (Partitur

des Tonkunstwerks) mit Einwilligung des Urhebers übertragen worden sei, zu vervielfältigen und die Vervielfältigungen gewerbsmäßig zu verbreiten (Zwangslizenz des § 49 des Entw.).

Nehmen wir zu obigen Ausführungen des Entwurfs zusammenfassend Stellung, so sind auch wir de lege ferenda für eine Beseitigung der Zwangslizenzbestimmungen der §§ 22 ff. LUG., deren Anwendung auf den Ton-Bildfilm wir mit Cahn-Speyer[1]) und Elster[2]) im Gegensatz zu Hoffmann[3]) für untragbar halten.

Elster macht (a. a. O., spez. p. 266) mit Recht geltend, daß die Anerkennung der Wirkungstheorie für das geltende Recht zu unerwünschten Ergebnissen führen müsse, insbesondere zur Anwendung der §§ 22 ff. LUG. auf das Tonbild, wodurch eine zerreißende Zwiespältigkeit in das Recht des einheitlichen „Bild-Ton-Films" hineingetragen würde, da die tönenden Bestandteile dann anders zu behandeln wären als die bildlichen.

Dagegen können wir uns im Prinzip nicht völlig mit der vom Entwurf vorgeschlagenen Abschaffung des § 2 Abs. 2 befreunden, wodurch zwangsläufig auch § 12 Abs. 2 Ziff. 5 zu fallen hätte. Geht man für das geltende Recht von der Wirkungstheorie aus, die eine scharfe Trennungslinie zieht zwischen Bildteil und Tonteil, ersteren den Filmrechtsbestimmungen (§ 12 Abs. 2 Ziff. 6 LUG., § 15 a KUG.), letzteren den Vorschriften über das musikalische Instrumentenrecht (§ 12 Abs. 2 Ziff. 5 LUG.) unterstellt, so gibt nach der von uns de lege ferenda befürworteten Beseitigung der Zwangslizenzbestimmungen der §§ 22 ff. LUG. für die zahlreichen Anhänger dieser Theorie, zu denen auch der Entwurf zu rechnen ist, gerade die „Fiktion" des den Gedanken der Bearbeitung des Tonkunstwerkes enthaltenden Absatzes 2 von § 2 LUG. die Möglichkeit, zu einer einheitlichen rechtlichen Behandlung der nach dieser Theorie — nicht nach der Einheitstheorie — vorliegenden zwei Bearbeitungen, nämlich a) der Bearbeitung des Drehbuchs und b) der Bearbeitung der Partitur zu kommen. Dem lediglich deritativen Urheber der Bearbeitung (d. h. des Tonbildwerks), als den wir für das geltende Recht den Filmurheber ermittelten, stehen dann auch im Sinne der Anhänger der Wirkungstheorie gemäß §§ 2 Abs. 1, 11 LUG., 15 a KUG. die dem Urheber vorbehaltenen ausschließlichen Rechte zur Verwertung seiner — wie ein Originalwerk geschützten — Be-

[1]) cf. Cahn-Speyer in Ufita, 2. Bd. (Jg. 1929), p. 497 ff., spez. p. 500 f.; Cahn-Speyer verlangt a. a. O. de lege ferenda, daß auf eine Gesetzgebung hingearbeitet werde, wodurch eine solche Konsequenz vermieden würde.

[2]) cf. Elster in Ufita, 2. Bd. (Jg. 1929), p. 256 ff., spez. p. 266.

[3]) cf. Hoffmann in JW., 58. Jg. (1929), p. 1179 ff. Derselbe in BBBl., 96. Jg. (1929), Nr. 46, p. 201 ff.

arbeitung des Ursprungswerks zu, d. h. das Recht der Vervielfältigung (Anfertigung von Kopien) und gewerbsmäßigen Verbreitung (Filmverleih), sowie für den Bildteil das Recht zur öffentlichen Vorführung im Kinotheater (§ 15 a S. 2 KUG.) [1]), während für den Tonteil das Recht der öffentlichen Aufführung sich aus Abs. 2 von § 11 LUG. ergibt.

Daß dem Filmunternehmer auch das Verwertungsrecht der öffentlichen Aufführung für den Tonteil des Ton-Bildfilms zusteht, ist allerdings nicht unbestritten.

Vergleichen wir zunächst das Urteil des LG. Berlin vom 10. März 1931 (38. O. 824/30/29). Dieses führt auf p. 6 oben (der Urteilsabschrift der Spitzenorganisation der Deutschen Filmindustrie) aus, der Umfang der Befugnisse des Urhebers ergebe sich aus § 11 LUG., wonach der Urheber (Tonsetzer) das ausschließliche Recht habe, das Werk zu vervielfältigen und gewerbsmäßig zu verbreiten. Nach § 11 Abs. 2 enthalte das Urheberrecht an einem Werke der Tonkunst ferner die ausschließliche Befugnis, das Werk öffentlich aufzuführen. Bei den Werken der Tonkunst sei also die Befugnis der öffentlichen Aufführung ein selbständiges, neben dem Recht der Vervielfältigung und gewerbsmäßigen Verbreitung stehendes Recht, das nicht nur begrifflich von ihm zu unterscheiden sei. Vielmehr erhalte der Erwerber des Vervielfältigungsrechts — der aber nach Ansicht des auf dem Standpunkt der Wirkungstheorie stehenden LG. identisch ist mit dem „Bearbeiter" des Tonkunstwerks, gemäß

[1]) Schon im Jahre 1910 nahm Allfeld (DJZ. 1910, p. 278) dagegen Stellung, daß der § 15 a, der durch die Novelle v. 22. Mai 1910 zur Ausführung der Rev.Bern.Ü. zum Schutze von Werken der Literatur und Kunst vom 13. Nov. 1908 (RGBl. 1910, p. 793) in das KUG. neu eingestellt wurde, diesem Gesetz eingefügt worden sei, statt dem LUG., in welches die Bestimmung systematisch gehört. Immerhin findet Osterrieth-Marwitz einen gewissen Entschuldigungsgrund, wenn er (a. a. O., Anm. 3 zu § 15 a) ausführt: „Ob die Bestimmung des § 15 a mit Recht in das KUG. aufgenommen worden ist, oder besser im LUG. ihren Platz gefunden hätte, ist stark umstritten; die Frage ist praktisch wenig erheblich, aber auch unlösbar (?). Denn einmal wird ein Schutz gegen die ‚bildliche Wiedergabe' gewährt; anderseits die ‚wegen Anordnung des Bühnenvorgangs oder der Verbindung der dargestellten Begebenheiten eigentümliche Schöpfung', d. h. ein im wesentlichen literarisches Erzeugnis, geschützt. Es handelt sich also um eine Zwitterbestimmung, deren Tragweite um so schwieriger festzustellen ist, als die unrichtige Uebersetzung der Worte: ‚dispositifs de la mise en scène' in ‚Anordnung des Bühnenvorgangs' ihr Verständnis erschwert."

Stenzel (a. a. O., p. 17 oben) weist treffend darauf hin, daß der Gesetzgeber richtiger hätte sagen müssen „Anordnung des Handlungsvorganges im Filmbild".

§§ 2 Abs. 2, 12 Abs. 2 Ziff. 5 LUG. —, damit nicht zugleich das Recht der öffentlichen Aufführung des Werks. Der Komponist, von welchem dem Tonfilmfabrikanten das Recht zur Verwendung seiner Musik im Tonfilm (TBf.) gestattet sei, habe diesem dadurch nicht auch das Recht der öffentlichen Aufführung der Musik übertragen.

cf. weiterhin das Urteil des KG. vom 9. Mai 1932 (27. U. 3805. 31); p. 15 f. der Urteilsabschrift. Dieses meint zu der Frage folgendes:

„Das ausschließliche Recht des Urhebers erstreckt sich .... gemäß §§ 12 Abs. 2, 11 Abs. 2 LUG. auch auf die öffentliche Aufführung .... des Tonfilms .... Hierbei ist aber zu unterscheiden zwischen der ausschließlichen Befugnis des Urhebers (hier Tonsetzers) auf Herstellung und derjenigen auf öffentliche Wiedergabe des Tonfilms. Mit der Uebertragung der Herstellungsbefugnis vom Tonsetzer auf den Filmfabrikanten kann sinngemäß — auch ohne ausdrückliche Vertragsbestimmung — bei Auslegung nach Treu und Glauben (§§ 133, 157 BGB.) die Uebertragung der Wiedergabe- oder Aufführungsbefugnis mitverbunden sein. Notwendig ist dies aber nicht. Immer aber setzt die gleichzeitige Uebertragung beider Befugnisse voraus, daß der Urheber sich bei der Uebertragung des Tonfilmherstellungsrechts — oder, wie wir genauer sagen möchten, Ton t e i l herstellungsrechts — noch im Besitz des Tonfilmwiedergaberechts befindet", was nach unserer Meinung meist nicht mehr der Fall sein dürfte, da er sein diesbezügliches Recht an die neuerdings vereinigten Einziehungsgesellschaften „Gema"[1]) G. D. T.[2]) abgetreten haben dürfte.

Betrachten wir ferner Roebers Ansicht zu der Frage. Dieser Autor führt in seinem Aufsatz „Zur Methode der rechtlichen Behandlung des Tonfilms"[3]) zur Frage des Tonfilmwiedergaberechts folgendes aus (p. 300 Abs. 1 ff.): „.... Beim Tonfilm (TBf.) ist die Frage anders gestellt. Es handelt sich bei ihm nicht darum, ob dem Urheber des Tonkunstwerks überhaupt ein Recht an der Verwendung seines Werkes im Tonfilm (= TBf.), d. h., wie wir genauer sagen möchten, ein T o n t e i l herstellungsrecht zusteht — dieses Recht steht außer jedem Zweifel —, sondern darum, ob ihm daneben ein selbständiges Recht an der Aufführung des tonbildmäßig wiedergegebenen Tonkunstwerks zuzuerkennen ist. Zu wählen wäre, wenn man den vom Reichsgericht (Urteile über den Rechtsschutz des Urhebers: RGZ. 113, 413 ff.; 123, 316 f.; 118, 286 f.) entwickelten Gedankengängen folgt, unter den möglichen Rechtskonstruktionen

---

[1]) Gema = Genossenschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte, e. G. m. b. H., Berlin.

[2]) G. D. T. = Genossenschaft Deutscher Tonsetzer (Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht), Berlin.

[3]) cf. Roeber in Ufita, 4. Bd. (Jg. 1931), H. 3, p. 270 ff., spez. p. 300 f.

zweifellos diejenige, welche dem Urheber dieses Recht zugesteht, denn nur dann würde ihm die volle wirtschaftliche Ausbeute unverkürzt zugute kommen können.

Es fragt sich, ob eine solche Auffassung ohne weiteres für das Tonbild, einmal wegen der hier gegebenen Fragestellung, sodann wegen des Erfordernisses der unbehinderten Verwertung des Tonfilmes, Geltung beanspruchen kann (cf. dazu die Anm. 49 bei Roeber a. a. O.). Bei dieser Frage geht es letzten Endes darum, ob, nachdem der Urheber vom Hersteller abgegolten worden ist, das wirtschaftliche Schicksal des Tonbildes (Verbotsrecht wegen nichtgenehmigter öffentlicher Aufführung) abhängig gemacht werden kann von dem Willen Dritter (praktisch der Verwertungsgesellschaften, d. h. Gema-G. D. T.), ohne daß diese ihrerseits verpflichtet wären, die Aufführungserlaubnis überhaupt oder zu angemessenen Bedingungen zu erteilen." (So der Rechtszustand nach geltendem Recht; vgl. damit de lege ferenda die Zwangslizenzbestimmung des § 49 des Entw.)

„Beim stummen Film lagen die Verhältnisse anders. Es war ohne (unmittelbaren) Einfluß auf das wirtschaftliche Schicksal des Films, ob der Lichtspieltheaterbesitzer mit den Verwertungsgesellschaften einen Aufführungsvertrag für die Filmbegleitmusik geschlossen hatte oder nicht. Diese konnten die Verwendung der bei ihnen geschützten Musik zwar verbieten, die Vorführung des Films aber blieb von einem solchen Verbote unberührt.

Hat der Urheber eines Tonkunstwerks die Erlaubnis zur Verwendung seines Werkes im Tonfilm (TBf.) abgegolten erhalten, so würde für den Fall der Zuerkennung eines gesondert bestehenden Aufführungsrechtes am akustischen Film (soll wohl bedeuten: Tonteil des Ton-Bildfilms) die wirtschaftliche Ausbeute dieses Rechts in der Regel gar nicht mehr an das wirtschaftliche Schicksal des Tonfilmwerks (Tonbildes) gebunden sein. Denn die Veranlagung zur Zahlung von Aufführungstantiemen erfolgt, soweit die Verwertungsgesellschaften für die Vergebung der Rechte in Betracht kommen, nach anderen Gesichtspunkten, als nach dem wirtschaftlichen Ertrag des Filmgeschäftes (so nach der Sitzplatzzahl, nach der Größe des Theaters usw.). Sie könnten also die Verwertung des Gesamtwerkes auf Grund des ihnen zustehenden Verbotsrechtes an der tonbildmäßig wiedergegebenen Musik unterbinden, ohne daß damit für sie wesentlich mehr als der Ausfall der vertragsmäßig zu zahlenden Aufführungstantiemen aufs Spiel gesetzt wäre.

Mit diesen tiefgründigen Ausführungen und scharfsinnigen Schlüssen hat Roeber treffendst die obige, den Bedürfnissen der Wirtschaft durchaus nicht entsprechende Ansicht des Urteils des LG. Berlin vom 10. März 1931 (p. 14 Abs. 1 der Urteilsabschrift) ad absurdum geführt.

Hören wir endlich noch die Ansicht Elsters in seinem Aufsatz „Die Lautsprecher-, Rundfunk- und Tonfilm-Musikfrage“[1]), die, ausgehend vom Standpunkt der Einheitstheorie, auch für die zum Ausgangspunkt dieser Ausführungen genommene Wirkungstheorie Geltung haben müssen.

Elster meint (a. a. O. p. 1870), daß auch für den musikalischen Teil, wenn, wie es beim Film wesensnotwendig sei, der Aufführung vor dem Kurbelkasten (Bildkamera) und den Tonfilmaufnahmeapparaten (Tonkamera) die Vorführung folgen müsse, ohne die das Werk ja der Oeffentlichkeit, für die es bestimmt sei, vorenthalten werde, die Vorführung aufhöre, rechtlich eine „Aufführung“ zu sein und daß folglich das Recht des Komponisten (Tonsetzers) auf sein Tonfilmhonorar von Rechts wegen den Umsatznutzen von vornherein mit einschließe. Wenn beispielsweise der Kinotheaterbesitzer zu einem stummen Film (etwa einem Reklamefilm, Trickfilm oder dergleichen) den Schlager „Zwei Herzen im Dreiviertel-Takt“ mechanisch (Schallplatte) oder „tonfilmisch“ (reiner Musikfilm) spielen lasse, so habe er für diesen selbständigen Akt der Wiedergabe Tantieme an den Tonsetzer des Schlagers zu zahlen, indessen für die Wiedergabe innerhalb des ganzen Ton-Bildfilms („Zwei Herzen im Dreiviertel-Takt“) nicht; denn da ist — wie Elster in seinem Aufsatz „Tonbild und Bildfunk“[2]) hervorhebt — die Wiedergabe des Schlagers nur die Vorführung der erlaubterweise im Filmatelier zwecks Herstellung des (Tonbild-)Filmwerks geschehenen Aufführung des Tonwerks. Während beispielsweise der Musikverleger nicht naturnotwendig das Aufführungsrecht neben dem Notenverlag zu erhalten brauche, um irgendeine brauchbare Ausübung seiner vom Urheber erlangten Befugnis in der Hand zu haben, müsse der (Tonbild-) Filmhersteller aber die „Aufführung“ (die logisch, wie oben nachgewiesen, eine Vorführung ist) erhalten, da ihm sonst eine Verbreitung der Vervielfältigung und damit die eigentliche Nutzung des ihm eingeräumten Rechts überhaupt nicht möglich sei. Liege also hier keine neue Wiedergabe und keine neue Oeffentlichkeit vor, die durch den Kinobesitzer dem fertig gelieferten Tonfilm bereitet werde, sondern die Wiedergabe und die Oeffentlichkeit, die vom Urheber (Tonsetzer) dem (Tonbild-) Filmhersteller gegeben werden muß[3]), so müsse es abwegig erscheinen, wenn das

[1]) cf. Elster in JW., 60. Jg. (1931), H. 27, p. 1866 ff.

[2]) cf. Elster in Ufita, 2. Bd. (Jg. 1929), p. 255 ff., spez. p. 261.

[3]) a. A. allerdings Hoffmann, „Der neue Akt der Wiedergabe“, in Ufita, 4. Bd. (Jg. 1931), p. 474 ff., u. Werz a. a. O. p. 23 f.; Elster hat in seinem neuerlichen Aufsatz „Der Begriff ‚Wiedergabe‘ nach geltendem Recht“ in Ufita, 5. Bd. (Jg. 1932), p. 179 ff., die Einwände Hoffmanns gegen seine Ansicht entkräftet.

LG. Bln. in seinem Urteil vom 10. März 1931 die Vergütung des Filmherstellers an den Komponisten nur für die Aufnahme der Musik in den Ton-Bildfilm und nicht für die „Aufführung" (die, wie Elster andernorts[1]) sagt, in Wirklichkeit Vorführung der Wiedergabe einer Aufführung ist) gelten lassen wolle[2]). Elster verkennt andererseits nicht, daß an sich die Forderung der Tonsetzer auf Beteiligung am Umsatznutzen, d. h. der späteren wirtschaftlichen Ausnutzung des erlaubterweise hergestellten Tonbild-Filmwerkes anzuerkennen ist. Das müsse aber, wie aus seinen weiteren Ausführungen zu entnehmen ist — und darin stimmen wir, wie zu seinen ganzen obigen Darlegungen voll mit ihm überein —, bereits in dem Vertrag über die Ueberlassung der Musik zur Aufnahme in den Ton-Bildfilm berücksichtigt werden, schon allein um, wie wir hinzusetzen möchten, de lege lata auch in wirtschaftlicher Hinsicht klare und feste Rechtsverhältnisse am fertigen Tonbildwerk zu schaffen, da ja das geltende Recht eine Zwangslizenz zur Herbeiführung der Einwilligung des Tonsetzers in die „Aufführung" des Tonkunstwerks[3]) gegen Zahlung einer angemessenen Vergütung, wie sie der Entwurf im § 49 vorsieht, nicht kennt, was im Ergebnis zur Monopolstellung der Einziehungsgesellschaften nach geltendem Rechtszustand geführt hat. Es ist aber andererseits Aufgabe der Rechtswissenschaft, Gesetzgebung und Rechtsprechung, solche Monopolbildungen in Wirtschaft und Industrie zu verhindern, da sie volkswirtschaftlich verwerflich sind. Aus diesen Gründen sind ja seinerzeit die Zwangslizenzbestimmungen der §§ 22, 22 a in das LUG. aufgenommen worden, um Monopolstellungen der Schallplattenindustrie zu verhindern.

Wir glauben mit diesen Untersuchungen bewiesen zu haben, daß nach geltendem Recht auch vom Standpunkt der Wirkungstheorie aus dem Filmunternehmer als derivativen Urheber der Bearbeitung des Drehbuchs usw. und der Partitur (des Tonkunstwerks), das ist des Ton-Bildfilms, auch das Recht zur öffentlichen Vorführung im Kinotheater zusteht und daß er dazu nicht einer neuerlichen, zu Tantiemeabgaben an die Einziehungsgesellschaften verpflichtenden Einwilligung des Urhebers der Originalmusik bedarf.

Unsere ablehnende Stellung zur Frage der Tantiemepflicht ergibt sich vom Standpunkt der von uns vertretenen Einheitstheorie aus dem Umstand, daß nur eine (einzige), und zwar eine filmische Bearbeitung des Drehbuchs usw. und der Partitur (des Tonkunstwerks)

---

[1]) cf. Elster in Ufita, 2. Bd. (Jg. 1929), p. 255 ff., spez. p. 261.

[2]) cf. des Näheren p. 14 der Urteilsabschrift.

[3]) Als die das LG. Bln. irrigerweise die Vorführung der Wiedergabe der erlaubterweise stattgefundenen Aufführung im Filmatelier ansieht.

stattfindet, in der das Tonkunstwerk als solches untergeht. Was im Kinotheater öffentlich vorgeführt wird, ist nach unserer Meinung ein (Tonbild-)Filmwerk, nicht etwa a) die Vorführung eines Bildfilms und b) die Aufführung eines Tonkunstwerks. Die Frage der Tantiemepflicht für die „Aufführung" eines Tonkunstwerks wird hier also gar nicht akut.

Zurückkehrend zum Ausgangspunkt unserer Exkursion auf p. 137 dieser Abhandlung sind u. E. auch die Einwendungen der herrschenden Lehre gegen die Rechtskonstruktion des § 2 Abs. 2 LUG., wenigstens auf den Ton-Bildfilm angewandt, wenn man von der Wirkungstheorie ausgeht, nicht ganz stichhaltig. Hauptangriffspunkt bildet für die Vertreter der herrschenden Lehre der Umstand, daß eine angeblich nichtschöpferische Tätigkeit des ausübenden Künstlers einer schöpferischen Tätigkeit des Bearbeiters gleichgesetzt wird. Denn, daß das Instrument als solches nach dem Sinn des Abs. 2 der Bearbeitung nicht gleichgesetzt werden soll, haben wir ja oben schon ausgeführt. Nun glauben wir, wenigstens für den besonders gelagerten Fall des Ton-Bildfilms, nachgewiesen zu haben, daß hier der ausübende Künstler eine urheberrechtlich relevante, schöpferische Tätigkeit entfaltet. Die als Fiktion bezeichnete Rechtskonstruktion des § 2 Abs. 2 LUG. ist deshalb zum mindesten im Ergebnis für das Tonbildschaffen brauchbar. — Ausgangspunkt der Betrachtung ist hier immer die Wirkungstheorie. — Damit ist noch nichts gesagt für ihre Anwendung auf andere Gebiete, beispielsweise für die von Hoffmann erwähnten Fälle, wo jene Rechtskonstruktion zu weniger befriedigenden Ergebnissen führt.

Unsere, sich gegen die herrschende Meinung richtende Ansicht vom urheberrechtlich relevanten, schöpferischen Tätigwerden des ausübenden Künstlers steht ja übrigens durchaus nicht vereinzelt da, wie sich aus unseren Ausführungen auf p. 75 ff. dieser Abhandlung mit Anm. 1 ergibt.

Stellen wir uns mit dem Entwurf auf den Standpunkt der Wirkungstheorie, so zieht dieser nicht die tiefere Konsequenz aus der vorgeschlagenen Abschaffung der Zwangslizenzbestimmungen der §§ 22 ff. LUG., durch die gerade vermieden werden soll, daß eine zerreißende Zwiespältigkeit in das Recht des Ton-Bildfilms hineingetragen wird. Als Vertreter der von uns an sich abgelehnten dualistischen Theorie und infolge seiner zu stark betonten urheberfreundlichen Einstellung führt der Entwurf diese Zwiespältigkeit durch eine Hintertüre wieder ein, d. h. durch die urheberrechtlich verschiedene Behandlung der Werknutzungsrechte der Filmwerkpersonen am gewerbsmäßig hergestellten Werk der Kinematographie einerseits und der Werknutzungsrechte der Stoffwerkautoren an dem zur Herstellung dieses (Tonbild-)Werkes benutzten Werk (Original-

roman, Drehbuch), oder zur Wiedergabe im Rahmen des Werks der Kinematographie vervielfältigten Tonkunstwerk andererseits. Denn die Werknutzungsrechte am gewerbsmäßig hergestellten Werk der Kinematographie gehen nach dem Willen des Entwurfs kraft cessio legis auf den Unternehmer über (§ 21 Abs. 1 des Entw.), während für die Werknutzungsrechte am benutzten oder im Rahmen des Werkes der Kinematographie vervielfältigten Werk dieser Uebergang kraft Gesetzes nicht stattfindet[1]). Diese Abweichung von einer zu fordernden einheitlichen Rechtskonstruktion der urheberrechtlichen Stellung des Filmunternehmers sucht der Entwurf dann auszugleichen durch die Zwangslizenzbestimmung des § 49. Danach kann der Inhaber des Unternehmens (§ 21 Abs. 1) oder dessen Rechtsnachfolger unter der Bedingung, daß das Werk (Drehbuch) erlaubterweise zur gewerbsmäßigen Herstellung eines Werkes der Kinematographie benutzt oder zur Wiedergabe (Tonkunstwerk) im Rahmen eines solchen Werkes vervielfältigt worden ist (§ 21 Abs. 2), von dem Berechtigten (Originalbuch-Drehbuchautor oder Komponist) verlangen, daß dieser gegen eine angemessene Vergütung die Erlaubnis zur Verwertung des Werkes der Kinematographie gibt, d. h. gestattet, daß Vervielfältigungen (Kopien) von dem Werke der Kinematographie hergestellt, zu öffentlichen Aufführungen benutzt werden usw. (cf. § 13 Abs. 1, 2 d. Entw.)[2]).

Kehren wir nun zurück zu den Ausführungen der Begründung zu § 4 des Entw. (cf. Begrdg. Bem. zu § 4, p. 36; cf. p. 132 dieser Abh.).

Im Gegensatz zum geltenden Recht (cf. § 12 Abs. 2 LUG.) beschränkt sich der Entwurf darauf, daß „wichtigste" Beispiel einer Bearbeitung, nämlich die Uebersetzung eines Sprachwerks, ausdrücklich zu nennen (zu vgl. § 12 Abs. 2 Ziff. 1. 2 LUG.). Daneben kommen, wie die Begründung (a. a. O.) fortfährt, sofern eine schöpferische Tätigkeit des Bearbeiters zum Originalwerk hinzutritt, andere Fälle in Betracht, wie sie im § 12 Abs. 2 LUG. aufgeführt sind, so u. a. die Verfilmung eines Sprachwerks (cf. § 12 Abs. 2 Ziff. 6 LUG.), sowie die Herstellung eines Werkes der Kinematographie nach einem Filmmanuskript u. a.

Der Verzicht des Entwurfs auf die kasuistische Aufzählung der Bearbeitungen, wie sie § 12 Abs. 2 Ziff. 1—6 vornimmt, die übrigens an sich nicht erschöpfend, sondern nur beispielsweise sein soll, stellt eine Vereinfachung gegenüber dem geltenden Rechtszustand dar, ist

---

[1]) § 21 Abs. 2 des Entw.

[2]) Ueber die juristisch-wirtschaftlich ungünstigen Folgen, die sich aus dieser urheberrechtlich verschiedenen Behandlung der Werknutzungsrechte der Stoffwerkautoren und der Filmwerkpersonen ergeben, vgl. unsere Ausführungen oben auf p. 118 ff. dieser Abh.

außerdem anpassungsfähiger an die Wandlungen der Technik und schließt dadurch eventuell auftauchende Zweifelsfragen aus.

Das Urheberrecht an Bearbeitungen wird, wie die Begründung (a. a. O.) zustimmungswürdig ausführt, mit Recht als abhängiges Urheberrecht bezeichnet. Der Urheber solle, da mit der urheberrechtlichen Verwertung einer Bearbeitung auch das Originalwerk mitverwertet werde, nur mit Einwilligung des Original-Urhebers über die Bearbeitung verfügen dürfen (zu vgl. § 15 Abs. 2 KUG.). Die Bedeutung der Worte „unbeschadet des an dem bearbeiteten Werk bestehenden Urheberrechts" wird in § 13 Abs. 3 des Entwurfs klargestellt, wonach dem Original-Urheber das ausschließliche Recht verbleibt, zu der dem Bearbeiter vorbehaltenen Verwertung einer Bearbeitung des Werkes seine Einwilligung zu erteilen. Ohne diese Einwilligung darf der Bearbeiter die Verwertung nicht vornehmen.

Auch der Entwurf und seine Begründung (a. a. O., p. 37 oben) unterscheidet, wie das geltende Recht (§§ 13 LUG., 16 KUG.) von der Bearbeitung eines Werkes dessen freie Benutzung. Letztere ist nach geltendem Recht (a. a. O.) zulässig, wenn dadurch eine eigentümliche Schöpfung hervorgebracht wird. Die Begründung (a. a. O.) weist darauf hin, daß § 4 Abs. 2 des Entw.[1]) den gleichen Sinn wie die angezogenen Gesetzesstellen des geltenden Rechts enthalte, aber schärfer hervorhebe, daß das Hervorbringen einer eigentümlichen Schöpfung, die ja auch bei der Bearbeitung vorausgesetzt werde, für sich allein nicht genüge, daß vielmehr darüber hinaus ein selbständiges neues Werk geschaffen werden müsse, wenn es dem benutzten Werk gegenüber rechtlich unabhängig sein solle. Während bei einer Bearbeitung doch immer das fremde Werk den Kern bildet, tritt, wie die Begründung (a. a. O.) treffend ausführt, bei einer freien Neuschöpfung das Werk, an das es sich anlehnt, vollständig in den Hintergrund. An einer Freischöpfung müsse daher ein selbständiges Urheberrecht bestehen. Zu ihrer Verwertung bedürfe es (deshalb) keiner Einwilligung des Urhebers des benutzten Werkes.

Der zusätzliche Hinweis des § 4 Abs. 2 des Entw. von der notwendigen Voraussetzung der Schaffung eines selbständigen Werkes für die Annahme einer eigentümlichen geistigen Schöpfung ist geeignet, gegenüber dem geltenden Rechtszustand Zweifelsfragen auszuschließen, und daher sehr zu begrüßen.

---

[1]) § 4 Abs. 2 des Entwurfs lautet: „Ein unter freier Benutzung eines anderen Werkes geschaffenes, aber selbständiges neues Werk gilt nicht als Bearbeitung."

6. Kapitel.

AUFFÜHRUNG UND VORFÜHRUNG IN IHRER RECHTLICHEN BEZIEHUNG ZUM TON-BILDFILM.

Zur Bezeichnung der sichtbaren Darstellung eines Werkes der Literatur bedient sich der Entwurf, wie seine Begründung (Bem. zu §§ 13—17, spez. p. 58 f.) hervorhebt, in Uebereinstimmung mit § 11 Abs. 2 LUG. des Ausdrucks „Aufführung".

Auch für das Aufführungsrecht macht es, wie die Begründung (a. a. O.) bemerkt, gemäß § 17 Abs. 1 des Entwurfs keinen Unterschied, ob das Werk unmittelbar von Menschen oder mittelbar durch Bildvorrichtungen oder Bild- und Schallvorrichtungen ... zur Darstellung gebracht wird. Da der Entwurf für die sichtbare Wiedergabe von Werken der Literatur grundsätzlich den Ausdruck „Aufführung" verwendet, muß er nach Ansicht der Begründung (a. a. O.) gleichwie von der Aufführung eines Bühnenwerkes auch von der Aufführung eines Werkes der Kinematographie sprechen; denn dieses stelle ein literarisches Werk dar. Dieser Ansicht des Entwurfs können wir nicht zustimmen. Vielmehr handelt es sich hier um die Vorführung der Wiedergabe einer Aufführung[1]), kurz, um eine Vorführung.

Logische Gründe zwingen zu der Forderung, daß in einem neuen Gesetz eine scharfe begriffliche Trennung gemacht wird zwischen der Aufführung des Originalwerkes zwecks Herstellung des kinematographischen Werkes und der Vorführung des letzteren, welche die Wiedergabe der Aufführung des ersteren ist. Die gleichen Ausführungen haben u. E. zu gelten für die mechanische Wiedergabe eines Werkes der Tonkunst (darüber unten).

Allerdings werden, wie die Begründung (a. a. O.) zugibt, mit dieser Wiedergabe des Werkes der Kinematographie naturgemäß zugleich auch die einzelnen Photographien, aus denen sich das kinematographische Werk zusammensetzt, wiedergegeben, so daß die „Aufführung" eines Werkes der Kinematographie nach dem Sprachgebrauch des Entwurfs zugleich die Vorführung von Werken der

[1]) welche Aufführung im Filmatelier bereits stattgefunden hat zwecks Herstellung des Ton-Bildfilms; auch das Urteil des KG. vom 9. 5. 32 (27. U. 3805. 31; p. 15 der Urteilsabschrift) gibt zu, daß man vom wissenschaftlichen Standpunkt aus bei der Wiedergabe des Ton-Bildfilms von der Vorführung einer Aufführung sprechen müsse. Vgl. hierzu Hoffmann in JW. 1929, p. 1179. Ders. in GRUR. 1929, p. 1003; sowie Elster in Ufita, 2. Bd. (Jg. 1929), p. 255 ff., spez. p. 261. Zu unrecht dagegen: Werz a. a. O., p. 23, der die Wiedergabe des fertigen TBfs. als Aufführung ansieht, damit das Wesen desselben als eines kinematographischen Werkes verkennend.

Photographie durch optische Einrichtungen in sich schließt. Ebenso sei die kinematographische Wiedergabe der Bühnenaufführung eines Dramas, die kinematographisch für Gesicht und Gehör festgehalten worden ist, nach dem Sprachgebrauch des Entwurfs sowohl eine Aufführung des Dramas mit Hilfe von Bild- und Schallvorrichtungen, wie auch gleichzeitig die Vorführung von Werken der Kinematographie.

Hoffmann[1]) führt zu dieser Einstellung des Entwurfs aus, daß im Gegensatz zum geltenden Recht, wo die optische Wiedergabe des Films als Vorführung bezeichnet wird, diese kinematographische Wiedergabe jetzt (Begrdg. p. 58) eine „Aufführung" (eines Schriftwerkes) sein solle, die zugleich die Vorführung des Vervielfältigungsstücks dieses Werkes (des Lichtbildstreifens) in sich schließe. Das sei scharfsinnig gedacht[2]), insofern hier die Summe der Photographien von der zugrunde liegenden immateriellen Kombinationsidee getrennt werde. Aber der Gedanke sei überspitzt[3]). Denn das Filmkunstwerk, gleichviel ob es ein stummer oder ein „Tonfilm" ist, wende sich an das Auge[4]). Der „Tonfilm" (TBf.) sei eine Einheit; man könne ihn zwar begrifflich zerlegen in jene Teile, die vom Auge, und jene, die vom Ohr aufgenommen werden, aber damit zerstöre man das Werk als solches. Es will, wie Hoffmann (a. a. O.) treffend ausführt, als Einheit genossen werden, und diese Einheit geschieht durch die optische Wahrnehmung, der die lautliche Wiedergabe nur unterlegt ist. Nimmt man dem „Tonfilm" (TBf.) die lautliche Wiedergabe, so wird zwar der Tonfilm (TBf.), wie Hoffmann (a. a. O.) richtig ausführt — besser: das Tonbild, wie wir sagen möchten —, zerstört, aber es bleibt ein noch als solches wahrnehmbares Werk (der stumme Film). Nimmt man hingegen der Wiedergabe des Ton-Bildfilms die optische Wiedergabe weg, so bleibt, wie wir mit Hoffmann nachdrücklichst feststellen möchten, eine als solche kaum verständliche Lautwiedergabe übrig. Die immaterielle Kombinationsidee des Films kann, worauf Hoffmann (a. a. O.) zutreffend hinweist, wie die innere Form jedes Werkes, überhaupt nur durch dessen Wiedergabe erfaßt werden, und zwar nur geistig, nicht mit Sinnesorganen. Es ist also auch nach Hoffmanns Ansicht (a. a. O. p. 437), die sich mit unserer oben entwickelten Meinung deckt, unrichtig, diese Wiedergabe des Films als Aufführung zu bezeichnen. Vielmehr liegt hier, wie auch Hoffmann (a. a. O.) treffend bemerkt, eine Vorführung im Sinne des § 13 Abs. 2 lit. c des Entwurfs vor.

---

[1]) cf. Hoffmann, „Der Entwurf eines Urheberrechtsgesetzes" in Ufita, 5. Bd. (Jg. 1932), p. 419 ff., spez. p. 436 f.

[2]) was auch wir nicht abstreiten.

[3]) worin wir Hoffmann ebenfalls zustimmen.

[4]) Auch hier deckt sich Hoffmanns Meinung mit unserer im Laufe der Abhandlung häufig vertretenen Ansicht.

Die Wiedergabe eines Werkes der Tonkunst für das Gehör wird vom Entwurf (§ 13 Abs. 2 lit. b) wie vom geltenden Gesetz (LUG. §§ 11 Abs. 2, 22 a, 38 Abs. 1 Ziff. 2, 41) als Aufführung bezeichnet. Auch hier macht es, wie die Begrdg. (p. 59 oben) betont, für das Aufführungsrecht des Urhebers nach § 17 Abs. 1 des Entwurfs keinen Unterschied, ob die Wiedergabe durch unmittelbaren persönlichen Vortrag oder mit Hilfe von Schallvorrichtungen bewirkt wird. Diese Gleichstellung zweier grundverschiedener Wiedergabearten müssen wir für das geltende Recht[1]) wie für den Entwurf als abwegig ablehnen. Begrifflich wie technisch kann unmöglich eine Aufführung des Tonkunstwerks durch lebendige Musiker einer Wiedergabe des Werkes mit Hilfe von Schallvorrichtungen gleichgesetzt werden. Vielmehr handelt es sich im letzteren Falle um die Vorführung der Wiedergabe einer Aufführung, einen Vorgang, den man etwa mit Reproduktion bezeichnen könnte.

Die geltenden Urheberrechtsgesetze (LUG., KUG.) unterscheiden in ihrem Sprachgebrauch zwischen „Aufführung" und „Vorführung". In § 11 Abs. 2 LUG. ist die Rede von der Aufführung eines Bühnenwerkes oder eines Tonkunstwerkes. § 15 Abs. 1 KUG. spricht von der Vorführung eines Werkes mittels mechanischer oder optischer Einrichtungen, während in § 15 a von der öffentlichen Vorführung eines als eigentümliche kinematographische Schöpfung anzusehenden Werkes gehandelt wird. Die Strafbestimmungen der §§ 37, 38, 41 LUG. erstrecken sich seit der Anpassung an den Sprachgebrauch des KUG.[2]) auch auf das Vorführen. Damit hat, wie Roeber[3]) zutreffend feststellt, der Bezeichnungsunterschied: Aufführung — Vorführung seinen Eingang in das LUG. gefunden.

---

[1]) Das Urt. d. KG. v. 9. 5. 1932 (27. U. 3805. 31; p. 15 d. Urt.-Abschr. d. Spitzenorganisation usw.) führt aus, das Gesetz (LUG.) kenne keinen grundsätzlichen Unterschied zwischen einer unmittelbaren, durch lebendige Menschen bewirkten Aufführung und der bloß mechanischen Wiedergabe oder Wiederholung dieser Aufführung. Im § 22 a LUG. sei vielmehr auch von der Benutzung der in § 22 genannten Vorrichtungen „zu öffentlichen Aufführungen", d. h. insbes. von öffentlichen Aufführungen unter Zuhilfenahme von Phonograph und Schallplatte die Rede. Möge man dies für begrifflich zutreffend halten oder nicht, in jedem Falle müsse nach geltendem Recht auch die öffentliche Wiedergabe, die lediglich unter Zuhilfenahme mech. Vorrichtungen vorgenommen wird, als öffentliche Aufführung im Sinne des § 11 Abs. 2 LUG. angesehen werden.

[2]) Durch die Novelle v. 22. 5. 1910 z. Ausführung d. Rev.Bern.Ü. z. Schutze v. Werken d. Lit. u. Kunst v. 13. Nov. 1908 (RGBl. 1910, p. 793).

[3]) cf. Roeber, „Aufführung u. Vorführung in ihrer rechtl. Beziehung z. Tonfilmwerk (Tonbild)" in Ufita, 4. Bd. (Jg. 1931), p. 55 ff., spez. p. 55/56.

Die Wahl des Ausdrucks „Vorführung" für die Filmprojektion ist — wie Roeber (a. a. O.) richtig bemerkt — nicht vom Gesetzgeber selbst, wohl aber in der Literatur und der Rechtsprechung begründet worden mit der Mittelbarkeit der sinnlichen Wahrnehmung (Zwischenschaltung eines mechanischen Mittels) und mit dem Fehlen der Sprache. Roeber weist nun (a. a. O.) weiter zutreffend darauf hin, daß diese Unmittelbarkeit der Wahrnehmung, wie bei der kinematographischen Darstellung, auch bei der Wiedergabe von Tonwerken durch mechanische Instrumente fehle. Trotzdem spreche das Gesetz bei der mechanischen Musik nicht von Vorführung, sondern von Aufführung. Anderseits entfalle, nachdem die synchronistische Verbindung von Ton und Bewegungsbild gelungen sei, von selbst die Möglichkeit, Film und Vorführung (der Verfasser meint: Vorführung des Films) der Aufführung deshalb entgegenzusetzen, weil dem Film die Sprache fehle. Roeber kommt dann (a. a. O. p. 56—58) zu dem Ergebnis, für die Wiedergabe des Tonbildes (Tonfilmwerkes) die einheitliche, für Bild- und Tonreproduktion passende Terminologie „Aufführung" zu wählen. Wir möchten hingegen bei der von uns gewählten Terminologie „Vorführung" verbleiben, weil es sich um Wiedergabe eines Werkes der Kinematographie handelt, in welchem das Tonkunstwerk als solches untergegangen ist. Die Wahl des Ausdruckes „Vorführung" für diese Wiedergabe rechtfertigt sich aber unseres Erachtens auch durch die Mittelbarkeit der sinnlichen Wahrnehmung (Zwischenschaltung eines mech. Mittels).

7. Kapitel.
DER TITELSCHUTZ[1]).

Bezüglich der Bedeutung des Titels bestehen stark voneinander abweichende Ansichten.

Allfeld[2]) führt eingehend aus, es könne von einer Formgestaltung, wie sie der Begriff des „Schriftwerkes" voraussetzt, in bezug auf den Titel eines Werkes nicht die Rede sein. Dieser sei also, auch wenn seiner Wahl ein origineller Gedanke zugrunde liege, urheberrechtlich nicht geschützt. Er sei (wie sich auch aus § 9, der den Titel neben dem Werke besonders erwähnt, als Meinung des Gesetzes selbst ergebe) überhaupt kein Teil des Werkes selbst, er bezeichne nur das Werk. (Bei Beratung des Ges. v. 11. Juni 1870 sei dies besonders hervorgehoben worden; s. Kom.Ber. S. 9, Sten.Ber. S. 825.) Es müsse daran trotz mancher Angriffe auf diese Auffassung festgehalten werden. Auch die Praxis nehme überwiegend

[1]) In der Rev.Bern.Ü. findet sich k e i n e Normierung eines urheberrechtlichen Schutzes für den Titel. (cf. dazu Hoffmann, Die Berner Uebereinkunft usw. Bem. zu Art. 2, p. 60 zu d.)

[2]) cf. Allfeld, Kom.LUG., Anm. 14 zu § 1, p. 39 ff., spez. p. 40/41.

an, daß der Titel nicht den Schutz dieses Gesetzes (des LUG.) genieße ..... (cf. die bei Allfeld a. a. O. zit. Entscheidungen) [1]; ebenso die Literatur ..... (cf. die bei Allfeld a. a. O. angeführten Autoren) .....

Auch der Titel eines Films sei durch das gegenwärtige Gesetz nicht geschützt (cf. May, Das Recht des Kinematographen (1912), S. 111, 116; a. M.: Eckstein, Film und Kinorecht (p. 12 ff. zu 3 „Insbesondere der Titelschutz"). Soweit Allfeld a. a. O.

Weigert[2]) sieht hingegen im Titel den Brennpunkt, in welchem sich die zahlreichen, verschiedenartigen geistigen Strahlen des Werkes vereinigen.

Eckstein[3]) weist einleitend darauf hin, früher sei vielfach die Meinung vertreten worden, als gehöre der Titel eines Werkes nicht zum Werke und genieße daher kein Urheberrecht. Die Auffassung, die sich aus der Entstehungsgeschichte des Gesetzes erklären möge, ... (cf. die bei Eckstein a. a. O. zit. Entscheidungen und Autoren) könne im Einzelfalle zutreffen, wenn es sich um einen „Freititel" handelt ohne inhaltliches Gepräge. Im Prinzip sei die Auffassung falsch und lasse sich einfach nicht begründen (?). Da Titel und Werk ein zusammengehörendes Ganze bilden, nimmt der Titel nach Ecksteins Ansicht (a. a. O.) am Urheberschutz teil (cf. auch Goldbaum in den bei Eckstein [a. a. O.] zit. Aufsätzen).

Goldbaum[4]) weist darauf hin, daß der Titel als Bezeichnung des Werkes dessen Teil, und zwar ein besonders wichtiger Teil sei (cf. den bei Goldbaum [a. a. O.] zitierten Aufsatz von Elster in GRUR., 1914, p. 277 ff.) Er spiele auf dem Filmmarkt eine noch viel größere Rolle als auf dem Büchermarkt oder beim Theater. Nichts könne diese Bedeutung besser kennzeichnen als die Tatsache, daß zu packenden Titeln — Films geschrieben worden sind. In der deutschen Wissenschaft werde die Ansicht vertreten, daß der Titel urheberrechtlich nicht geschützt sei, weil er nicht einen Teil des Werkes bilde. Man brauche diesen Satz nur anzusehen, um zu erkennen, daß er falsch sei. Warum der Titel weniger geschützt sein solle als der erste Satz eines Werkes, sei nicht einzusehen. Die Erfindung des Titels sei ein Ausfluß derselben geistigen Tätigkeit wie beim Schriftwerke, ja, in erhöhtem Maße, da die Titelworte be-

[1]) Das Urteil d. RG. v. 12. 1. 1929 (I, 255/1928), Bd. 112, 2, das die Frage der urheberrechtlichen Schutzfähigkeit des Titels offen gelassen hat, abgedr. auch in Ufita, 2. Bd. (Jg. 1929), p. 78 ff., konnte Allfeld bei Abfassung seines Kommentars noch nicht bekannt sein.

[2]) cf. Weigert in Ufita, 1. Bd. (Jg. 1928), p. 412 ff.

[3]) cf. Eckstein, Deutsches Film- u. Kinorecht, p. 12 ff. zu 3 „Insbesondere der Titelschutz".

[4]) cf. Goldbaum, UR. u. UVR. (1. Aufl. 1922), Bem. 7 zu § 9 LUG., p. 122 ff.

sonders beziehungsvoll und „einleuchtend" sein müßten; ihre Wahl sei ein Ergebnis intensivster schriftstellerischer Tätigkeit. Der Titel sei organisch mit dem Werk verknüpft, sei ein Ausfluß dieses Werkes, ein Träger seiner feinsten Essenz. Er bestehe aus Worten, werde ..... wie der andere Teil des Werkes niedergeschrieben und sei genau so dessen Teil, wie eine Einleitung. Nehme man einem Werk dessen Titel, dann fehle ihm ein Wesentliches, ein Teil der Aeußerung schöpferischer Kraft sei verschwunden. Warum also der Titel nicht als Bestandteil des Werkes geschützt sein solle, sei weder vom Standpunkt der Logik noch der Schriftstellerei zu begreifen. Die Jurisprudenz stehe auf der anderen Seite, und zwar fast „einstimmig"[1]).

Goldbaum stützt seine Ansicht vom urheberrechtlichen Schutz des Titels auf die §§ 9, 38 LUG.; danach darf der Erwerber des Urheberrechts an dem Titel keine Zusätze, Kürzungen oder sonstige Aenderungen vornehmen. Diese Bestimmung enthält nach Goldbaums Ansicht einen ausgesprochenen Titelschutz. Man könne auch nicht so argumentieren: gerade weil § 9 den Titel besonders erwähnt, ist klar, daß er nicht einen Teil des Schriftwerkes bildet, und das Urheberrecht schützt nur Schriftwerke. Er bilde vielmehr einen Teil des Schriftwerkes, und daß im § 9 dieser Teil noch besonders genannt wird, habe (lediglich) den Zweck der Klarstellung. Das Urheberrecht am Titel beschränke sich daher nicht auf den Fall des § 9, sondern bestehe allgemein.

Seligmann[2]) bemerkt zutreffend, es sei, wenn man den allgemeinen Schutz des Titels versagt, eine merkwürdige Folge, daß zwar der Erwerber des Urheberrechts den Titel nicht ändern dürfe,

---

[1]) cf. Allfeld, Kom.LUG., Anm. 14 zu § 1, p. 39 ff., und die bei Allfeld p. 41 zitierten Autoren.

cf. Riezler, Urheber- u. Erfinderrecht, p. 223 f.

cf. Müller, Urheber- u. Verlagsrecht, 1. Bd., Bem. zu 9 LUG., spez. p. 41 f.

cf. Cohn, Kinematographenrecht, p. 28 Abs. 1.

cf. Voigtländer, Urheber- u. Verlagsrecht, Bem. A., 3 f. zu § 1 LUG., p. 41.

cf. Schütze, Kinematogr. Urheberrecht, p. 46 f.

cf. Daude, Urheberrecht, Bem. zu § 1 LUG., spez. p. 6 Abs. 1.

cf. Seligmann, Der urheberrechtl. Schutz d. Films nach deutschem Recht, p. 49.

cf. Marwitz-Möhring, Kom.LUG., Anm. 36 zu § 1, p. 35 ff., und Anm. 6 zu § 9, p. 89, allerdings mit d. Einschränkung, daß dieser Autor dem Titel, wenn er für sich allein und nicht nur in Verbindung mit dem Werk einen Gedanken verkörpert, als einem in bestimmter Form festgelegten Gedanken Urheberrechtsschutz zuspricht.

[2]) cf. Seligmann a. a. O., spez. p. 50 Abs. 1.

dagegen ein Dritter, der überhaupt kein Urheberrecht am Werk hat, urheberrechtlich nicht an einer veränderten oder unveränderten Verwendung des Titels gehindert werden könne. Demnach ist auch Seligmann dafür, daß der Titel urheberrechtlichen Schutzes bedürfe. Während aber Goldbaum den Titelschutz auch nach geltendem Recht bejaht, glaubt Seligmann mit Allfeld und uns den Schutz de lege lata verneinen zu müssen. Das sagt nicht bloß das Gesetz — worauf es einzig und allein ankommt —, schon darüber hinaus ist das auch der klare eindeutige Wille des Gesetzgebers gewesen (cf. die Gesetzesmaterialien hierzu und ihre eingehende Zitierung bei Allfeld a. a. O.). Denn aus dem Wortlaut und Sinn des Gesetzes folgt, wie wir mit Allfeld und Seligmann ebenfalls betonen möchten, klar, daß es den Titel nicht als Teil des Werkes betrachtet, wenn es in § 9 sagt: „An dem Werke selbst, an dessen Titel und an der Bezeichnung des Urhebers." Man muß vielmehr hieraus darauf schließen, daß das Gesetz (a. a. O.) den Titel ebensowenig wie die Bezeichnung des Urhebers als einen Bestandteil des Werkes ansieht. Seligmann führt dann (a. a. O.) noch aus, daß gegen die immerhin noch bestehende Möglichkeit, den § 9, wie Goldbaum (a. a. O.), als aufzählend zu verstehen, folgende Erwägung spreche:

Das Gesetz vom 1. Juni 1870 habe nach den Motiven zur Regierungsvorlage (Kom.Ber. S. 9, Sten.Ber. S. 825) den allgemeinen Titelschutz abweichend vom Entwurf (zum LUG.) deswegen nicht gegeben, „weil er nicht auf dem Urheberrecht beruhe". Bei der Abfassung des Gesetzes vom 19. Juni 1901 habe man einer alten Streitfrage gegenübergestanden. Hätte dieses Gesetz — wie Goldbaum behauptet — an dem Gesetz von 1870 etwas geändert, so hätte es dies klar ausgesprochen und nicht den § 9 so gefaßt, daß die alte Meinung daraus neue Nahrung ziehen konnte, daß nämlich der Titel nicht Teil des Werkes sei.

Lediglich für den ganz bestimmten Fall des Erwerbs des Urheberrechts hat schon das LUG., wie auch Seligmann (a. a. O. p. 51 Abs. 1) zutreffend ausführt, den urheberrechtlichen Schutz des Titels aufgestellt — für das literarische Werk in § 9 LUG., für das photographische oder das kinematographische Werk nach § 15 a KUG. in § 12 KUG.

Wir gehen zwar mit Seligmann (a. a. O. p. 51 Abs. 2) und Goldbaum (a. a. O. p. 122) einig, daß der Titel Erzeugnis einer geistigen Tätigkeit ist, im Gegensatz zu der „Bezeichnung des Urhebers", mit welcher ihn das Gesetz auf eine Stufe (!) gestellt hat.

Anderseits hat aber die Ansicht Seligmanns mancherlei für sich, wenn er darauf hinweist, daß nicht jede geistige Tätigkeit urheberrechtlich geschützt ist, und daß hier den Forderungen der Logik und den berechtigten Wünschen des Schrifttums der Wille des Gesetzgebers und, wie wir als ausschlaggebend hinzufügen möchten, vor

allem das Gesetz selbst nun einmal zwingend entgegensteht. Dies ist aber allein maßgebend. Der Titel ist deshalb, wie Seligmann (a. a. O.) abschließend richtig bemerkt, wohl schutzfähig, und nach unserer Meinung auch schutzwürdig, aber nach geltendem Recht nicht geschützt.

Werz[1]) weist zutreffend darauf hin, daß, während früher die Ablehnung des urheberrechtlichen Titelschutzes vorherrschend war, sich heute die Zahl derer mehrt, die den Titel als Produkt geistiger Tätigkeit dem literarischen Urheberrechtsgesetz unterstellen[2]).

Auch das RG., welches in seinen früheren Entscheidungen[3]) die urheberrechtliche Schutzfähigkeit des Titels verneinte, hat in seinen neueren Erkenntnissen[4]) die Frage offen gelassen.

Werz (a. a. O. p. 15 zu lit. 4 Abs. 1) schließt nun aus der Art, in der im Urteil vom 12. 1. 1929 nach rein urheberrechtlichen Erwägungen untersucht wird, „ob das Gebilde (der Titel ‚die Brücke zum Jenseits') ein genügendes Maß schöpferischer Eigenart aufweise, um den Schriftwerken zugerechnet zu werden", daß das RG. heute nicht ohne weiteres im Sinne seiner früheren Entscheidungen urteilen würde.

Daß der Titel als selbständiges Schriftwerk urheberrechtlich geschützt sei, wird im allgemeinen im Schrifttum nicht behauptet. Nur Eckstein[5]) und die bei ihm Zitierten meinen, es könne der Titel (ausnahmsweise) sogar selbständige Bedeutung, eigene geformte Gedanken enthalten, wie z. B. ..... „Nicht der Mörder, der Gemordete ist schuldig", und es könne sogar das Recht, einen schlagenden Titel für einen Film zu verwenden, selbständig veräußert werden. So sei es ganz unbedenklich, wenn jemand einen zugkräftigen Filmtitel erfindet und diesen einem Film vorsetzt, oder wenn ein Film nach

---

[1]) cf. Werz a. a. O., p. 15 ff. zu 4 „Der Titelschutz", spez. p. 15.
[2]) cf. Eckstein a. a. O. p. 12.
cf. Goldbaum a. a. O. p. 122 ff.
cf. Friedländer, Film u. Urheberrecht, p. 18 ff. und p. 36 f. (letztere Ausführungen spez. für den Filmtitel).
cf. Schlechtriem, „Titel und Sujet im Filmrecht" in Ufita, 2. Bd. (Jg. 1929), p. 28 ff., spez. p. 46 f.
cf. Elster, „Zur Lösung der Frage des Titelschutzes" in GRUR., 30. Jg. (1925), Nr. 6, p. 146 ff. Ders. in Handb. usw., p. 145 ff., § 19: „Titelschutz ....."
cf. Werz, „Das Urheberrecht d. Tonfilms usw.", p. 15 ff. zu 4.
cf. auch die bei Werz a. a. O. p. 15 Anm. 4 zit. Autoren.
[3]) cf. RGZ. 12, 116; RGSt. 17, 199 (zit. auch b. Allfeld, Kom.LUG., Bem. 14 zu § 1, spez. p. 41 oben.
[4]) cf. Entsch. v. 21. 10. 21 (112, 2), v. 12. 1. 29 in Ufita, 2. Bd. (Jg. 1929), p. 78 ff.
[5]) cf. Eckstein a. a. O., p. 12 f.

ihm geschrieben wird. Urheberrechtlich sei es auch unbedenklich, etwa einen Romantitel zu verkaufen für einen Film, für den er zufällig paßt und der mit dem Roman nicht identisch ist (?). Handle es sich aber dabei um ein schon bekanntes Schriftwerk, so könnte darin eine Täuschung über den Inhalt des Films liegen, und diese könnte den Tatbestand des unlauteren Wettbewerbs begründen .....

Wenn Eckstein folglich behauptet, daß der Titel unter gewissen Umständen Eigenleben hat[1]), so müssen wir ihm zwar de lege lata aus den oben entwickelten Gründen widersprechen, de lege ferenda ist hingegen seine Ansicht durchaus vertretbar.

Auch die weiteren Ausführungen bei Eckstein (a. a. O., p. 13 f.) und Werz (a. a. O., p. 16 f.) sind zwar de lege lata, wie gesagt, nicht stichhaltig, de lege ferenda hingegen mit gutem Recht zu verteidigen.

Werz (a. a. O., p. 16 Abs. 1) meint, zu erwägen sei jedoch der Schutz des Titels als Teil des Werkes. Nach § 41 LUG. sei das Urheberrecht auch dann verletzt, wenn das geschützte Werk nur zu einem Teil vervielfältigt, verbreitet, öffentlich mitgeteilt, aufgeführt, vorgeführt oder vorgetragen werde[2]).

Allfeld[3]) betont, daß an sich die Wiedergabe des kleinsten Teils des Werkes zum Tatbestand einer partiellen Urheberrechtsverletzung genüge, sofern darin nur die Individualität des Werkes sich offenbart. (cf. die bei Allfeld a. a. O. Zitierten.)

Werz (a. a. O.) meint nun, diese Ausführungen Allfelds stellten geradezu eine Umschreibung der Aufgabe des guten Titels dar: er solle demjenigen, welcher das Werk nicht kennt, einen, wenn auch nur andeutungsweisen Eindruck von dessen Wesen vermitteln, ihn auf den behandelten Stoff aufmerksam machen und so das Interesse für das Werk wecken. Die „Jagd nach dem Titel" sei somit nicht nur die Jagd nach einer bloßen Bezeichnung[4]), sondern das Suchen nach einer gehaltvollen Zusammenfassung, einem vielsagenden Hinweis oder einer Interesse erweckenden Andeutung, die oft um so schwerer zu finden sei, als in kürzester Form viel enthalten sein müsse. Daß der Titel den Inhalt und die Tendenz des Werkes klar

---

[1]) Im Gegensatz zu Werz a. a. O., p. 16 oben, der geltend macht, erst durch die Beziehung zu dem Werk, das er bezeichnet, werde der Titel zum künstlerisch und wirtschaftlich wichtigen Faktor.

[2]) Mit der Zitierung dieses Paragraphen ist natürlich noch nicht bewiesen, daß das geltende Gesetz den Titel als Teil des Werkes ansieht.

[3]) cf. Allfeld, Kom.LUG., Anm. 3 zu § 41, p. 340 zu 3 Abs. 2.

[4]) Werz weist von seinem Standpunkt aus mit Recht darauf hin, daß, wenn die Bezeichnung, also die Unterscheidbarkeit von anderen Werken, der einzige Zweck des Titels wäre, dies gerade so gut dadurch erreicht werden könne, daß man jedem Literaturwerk eine andere Nummer gäbe.

enthalte, wie es die Entscheidung des RG. vom 12. 1. 1929 (l. c.) trotz der Feststellung, daß für den urheberrechtlichen Schutz die Eindeutigkeit nicht erforderlich sei, verlangt, darf, wie Werz (a. a. O.) zutreffend bemerkt, wohl nicht Voraussetzung des urheberrechtlichen Titelschutzes sein. Aufgabe des Titels ist, wie wir mit Werz feststellen möchten, nicht, Inhaltsangabe zu sein. Es genügt vielmehr, daß etwas von der Eigenart des Werkes im Titel enthalten ist. Werz folgert dann (a. a. O.) aus der Tatsache, daß der (gute) Titel die geschilderten Funktionen hat und seine Schlagkraft oft geradezu Voraussetzung für den Absatz des Werkes ist, daß man ihn ruhig als Teil des Werkes, und zwar als sehr wichtigen Teil bezeichnen könne. De lege ferenda läßt sich seine Ansicht durchaus hören und ist zustimmungswürdig.

Um urheberrechtlich schutzfähig zu sein, muß der Titel, wie wir mit Werz (a. a. O. p. 16 Abs. 3) — allerdings in Einschränkung auf die von uns vorgeschlagene Fassung des Gesetzentwurfs — feststellen möchten, Teil eines literarischen Werkes sein und schöpferische Eigenart besitzen. Ausnahmsweise möchten wir aber de lege ferenda darüber hinaus dem Titel in Anlehnung an die Ansicht Ecksteins (a. a. O.) auch unabhängig von dieser Gebundenheit an ein literarisches Werk Urheberrechtsschutz zusprechen, wenn er wenigstens die Forderung der schöpferischen Eigenart besitzt, wie beispielsweise ein Titel „Kampf um Jugend".

Werz weist weiter mit Recht darauf hin, daß bei der Entscheidung darüber, welche Titel schöpferisch und welche „Freititel" sind, in der Literatur (logisch zwingend) Meinungsverschiedenheiten entstehen mußten, da hier künstlerisch-ästhetische Wertungen vorzunehmen seien. Als schöpferische Titel sieht Werz von seinem Standpunkt aus, den wir de lege ferenda befürworten, alle diejenigen an, die selbst eine, wenn auch kurze (andeutungsweise) Darstellung eines Gedankeninhalts geben, wie „Das Leben ein Traum", „Petroleumfieber", „Der eingebildete Kranke" usw. Aber auch originelle Wortbildungen und Phantasienamen, wie „Jagt ihn ein Mensch", „Etzel Andergast", und, was besonders umstritten sei, Einzelworte, die erst durch ihre Beziehung zum Werk originelle Bedeutung erlangen, wie „Gas", „Das Herz", „Voruntersuchung" und (wie wir hinzusetzen möchten) „M" als Titel zu dem Kriminaltonfilm von Fritz Lang, sind nach der Meinung von Werz, der wir ebenfalls de lege ferenda zustimmen, urheberrechtlich geschützt.

Nach Werz Ansicht (a. a. O. p. 17 Abs. 1) ist also der Titel als Teil des Werkes gegen die in § 41 LUG. aufgezählten rechtswidrigen Verwendungen geschützt. Dieser aus § 41 in Verbindung mit § 9 LUG. unseres Erachtens irrtümlicherweise abgeleitete urheberrecht-

liche Schutz des Titels wird von Elster[1]) als äußerer Titelschutz bezeichnet. Den daneben bestehenden persönlichkeitsrechtlichen Schutz gegen Veränderungen des Titels gemäß § 9 LUG. nennt Elster[2]) inneren Titelschutz.

Als Titel eines literarischen Werkes genießt nach der Meinung von Werz (a. a. O. p. 17 Abs. 2), der wir ebenfalls de lege ferenda zustimmen möchten, auch der Tonfilmtitel urheberrechtlichen Schutz. Hier ist nach der zutreffenden Ansicht dieses Autors der Schutz von besonderer Bedeutung, da der Ton-Bildfilm in noch höherem Maße als die Erzeugnisse der Druckerpresse auf wirkungsvolle Titel angewiesen ist.

Nach herrschender Lehre besteht für den Titel im Falle unlauteren Wettbewerbs der Schutz des § 16 UWG.[3]).

Eckstein[4]) meint allerdings, es scheine sehr zweifelhaft, ob ein solcher Titelschutz gegeben sei. Diese Bestimmung schütze die Titel von Druckschriften gegen Verwechslungen. Man könne wohl den Gedanken vertreten, daß der Film eine Druckschrift sei, weil dieser Begriff wettbewerbsrechtlich vielleicht weiter zu fassen sei als urheber- und preßrechtlich. (cf. die bei Eckstein a. a. O. zitierte Entscheidung des KG. und des OLG. Köln.) Aber der § 16 schlage doch nur dann durch, wenn Film gegen Film geschützt werden solle. In diesem Falle allerdings in sehr weitem Umfange, da nicht einmal Fahrlässigkeit vorausgesetzt werde. (RG. 74, 185.) Zwischen Film und Roman oder Drama sei doch wohl eine Verwechslungsgefahr

---

[1]) cf. Elster in GRUR. 1914, p. 278.

[2]) cf. Elster l. c.

[3]) So Riezler, Urheber u. Erf.R., p. 223 f.
Daude, Urheberrecht, p. 6 Abs. 1.
cf. Schütze, Kinematogr. UR.R, p. 46: „.... Ist nun den gleichen Titel sich aneignende Film eine Druckschrift im Sinne des § 16? Die Frage ist zu bejahen, denn dieser Ausdruck umfaßt nicht nur alle Erzeugnisse der Buchdruckerpresse, sondern ebenso alle anderen, durch mech. oder chemische Mittel bewirkten, zur Verbreitung bestimmten Vervielfältigungen von Schriften und bildlichen Darstellungen mit oder ohne Schrift, insbesondere auch photographische Erzeugnisse. (cf. auch May a, a. O. S. 33.) Anscheinend auch Seligmann a. a. O. p. 52; ferner Friedländer, Film u. Urheberrecht, p. 19 f.; cf. ferner Elster, „Zur Lösung der Frage des Titelschutzes" in GRUR., 30. Jg. (1925), Nr. 6, p. 146 ff. Derselbe in Handb. usw., § 19, p. 145 ff.
cf. Marwitz-Möhring, Kom.LUG., Bem. 36 zu § 1, p. 35 ff.; spez. p. 37 Abs. 1.
cf. Werz a. a. O., p. 17 Abs. 4.
Skeptisch Eckstein a. a. O. p. 15 Abs. 1.

[4]) cf. Eckstein a. a. O. p. 15 Abs. 1.

ganz ausgeschlossen (?) ...., viel durchgreifender sei eben die Generalklausel (gemeint ist wohl § 1 UWG.).

Friedländer[1]) weist einleitend darauf hin, der § 16 UWG. gebe „demjenigen, der sich einer besonderen Bezeichnung für eine Druckschrift befugtermaßen bedient, einen Unterlassungsanspruch gegenüber einem anderen, der diese Bezeichnung in einer Weise benutzt, welche geeignet ist, Verwechslungen hervorzurufen". Der Anwendung dieser Vorschrift auf den Titelschutz von Films stehe grundsätzlich nichts im Wege. Der Film stelle eine „Druckschrift" im Sinne des § 16 dar. Denn auch die Photographie falle nach der Rechtsprechung des RG. unter diese Kategorie (RGSt. 3, 446).

Ausschlaggebend sei in erster Linie die Verwechslungsfähigkeit. Wann diese vorliege, sei quaestio facti. Generell aber kann, wie Friedländer (a. a. O. p. 20) im Gegensatz zu Eckstein (a. a. O.) mit Recht ausführt, zwischen Buch- und Filmwerk die Verwechslungsgefahr oft genug gegeben sein. Diese Gefahr sei hauptsächlich darin zu erblicken, daß das Publikum von dem Prioritätswerk abgelenkt und dadurch unbilligerweise dem anderen Werke gleichen Namens zugeführt werden könne. Friedländer führt als Beispiel den Fall an, daß ein Autor einen Roman, „Die Stadt in Ketten", während der Drucklegung durch einen Verleger propagieren läßt. Wenn nun ein Filmfabrikant den ihm zugkräftig erscheinenden Titel liest und nach diesem einen bereits fertiggestellten Film benennt, dem die Reklame des Verlegers nun zugute kommt, so ist es, wie Friedländer (a. a. O.) zutreffend bemerkt, einleuchtend, daß hier den Interessen des Autors bzw. des Verlegers der Schutz des § 16 UWG. nicht versagt werden darf.

Wir möchten mit Werz (a. a. O. p. 17 Abs. 4) annehmen, daß der Begriff „Druckschrift", so wie er in § 16 UWG. gebraucht ist, auch auf den Ton-Bildfilm ausgedehnt werden kann. Der Schutz dieses Paragraphen gilt unseres Erachtens also auch für den Tonbildfilmtitel. Ergänzend kann der allgemeinere § 1 UWG. herangezogen werden. Wie Werz (l. c.) mit Recht betont, hat der Schutz des Gesetzes gegen den unlauteren Wettbewerb besonders für den nicht schöpferischen TBf.-Titel seine Bedeutung.

Wenden wir uns nun der Behandlung des Titelschutzes im Entwurf zu.

Während, wie die Begründung (Bem. zu § 63, p. 116 Abs. 1) hervorhebt, die §§ 12 Abs. 4, 22, 51 des Entwurfs den Urheber dagegen schützen, daß der Titel des Werkes ohne seine Einwilligung geändert wird, richtet sich § 63 gegen die Verwendung des Titels eines Werkes zur Bezeichnung eines anderen Werkes. Inwieweit der Titel eines Werkes urheberrechtlichen Schutz genießt, sei im Schrift-

[1]) cf. Friedländer a. a. O. p. 19 f.

tum bestritten. Die Begründung ist nun (a. a. O.) der Meinung, es gebe zweifellos Titel, die nach der Eigenart ihrer Fassung als selbständiges Sprachwerk urheberrechtlich geschützt sind, z. B. ein als Titel verwendeter Spruch. Ob aber daneben auch einzelne Worte, mögen sie noch so schlagkräftig und zutreffend gewählt sein, selbständigen urheberrechtlichen Schutz genießen, wenn sie für sich allein keinen Gedanken zum Ausdruck bringen, dürfte, wie die Begründung (a. a. O.) ausführt, häufig überaus zweifelhaft sein, wie das gleiche auch für neue, originelle Wortbildungen im Texte des Buches gelten müsse. Das RG. nehme in solchen Fällen eines entlehnten Titels „Teilnachdruck" nur an, wenn mit der Entlehnung des Titels ein erheblicher Teil des Werkes, zu welchem der Titel gehört, unbefugt vervielfältigt worden ist, wenn also der Titel nach seiner inhaltlichen Bedeutung und seinem Anteil am Gedankeninhalt des Werkes etwas Wesentliches des Werkganzen ausmacht. Das wird, wie die Begründung (a. a. O.) meint, nur selten zutreffen.

Wir haben oben (p. 159 dieser Ausführungen) dargelegt, daß unseres Erachtens die Anforderungen, die das RG. an den schutzwürdigen Titel stellt, zu hoch sind. Es genügt vielmehr, daß etwas von der Eigenart des Werkes im Titel enthalten ist. Der Titel muß sich demnach als vielsagender Hinweis oder eine Interesse erweckende Andeutung erweisen.

Der Entwurf steht folglich einem urheberrechtlichen Titelschutz skeptisch gegenüber. Diese Einstellung des Entwurfs können wir nicht billigen. Es wäre unseres Erachtens seine Aufgabe gewesen, de lege ferenda die Vorarbeiten der neueren Literatur über die Schutzfähigkeit des Titels, also auch des Filmtitels, für die Neuformulierung der Gesetzesbestimmungen über den Titelschutz zu verwerten.

Der Entwurf muß also ähnlich dem geltenden Recht einen Schuz des Titels auf anderem als urheberrechtlichem, d. h. also auf wettbewerbsrechtlichem Gebiet suchen[1]).

Die Begründung (p. 116 Abs. 1) meint deshalb, es bestehe somit schon aus wettbewerblichen Gründen ein Bedürfnis für „den vom Werke losgelösten" (!) Titel einen „besonderen" Schutz einzuführen, wobei dem eigentlichen Titel eine sonstige Bezeichnung des Werkes (z. B. eine sachliche Sammelbezeichnung für eine Reihe selbständiger, unter dieser Bezeichnung zusammengefaßter Werke) gleichzustellen und auch die Ausstattung der Werkexemplare zu berücksichtigen sei (§ 63 Abs. 1 des Entwurfs).

---

[1]) Wir sind, wie aus unseren obigen Ausführungen hervorgeht, mit Elster (GRUR. 1925, p. 146 ff.) und den oben zit. Autoren, allerdings in Einschränkung auf die de-lege-ferenda-Formulierung, der Meinung, daß der Titel urheberrechtlich und wettbewerbsrechtlich zugleich zu schützen ist.

Auch die Begründung (a. a. O. p. 116 Abs. 2) weist dann darauf hin, daß bereits das geltende Recht Vorschriften nach dieser Richtung enthalte. So schütze § 16 des Gesetzes gegen den unlauteren Wettbewerb die besondere Bezeichnung von „Druckschriften" gegen Verwechslungen im Verkehr. Diese Vorschrift ist aber, worin wir der Begründung beipflichten müssen, zu eng. Die Begründung führt zutreffend dazu aus, daß, selbst wenn man das Wort „Druckschriften" in weitem Sinne auslegt und darunter auch Filme und Photographien versteht, dies Wort doch nicht alle schutzfähigen Werke der Literatur und Kunst umfasse. Auch gewährt, wie die Begründung (a. a. O.) weiterhin zutreffend bemerkt, die Vorschrift nur zivilrechtliche Ansprüche, keinen strafrechtlichen Schutz. Die weiterhin in Betracht kommenden §§ 1, 3 und 4 des UWG. .... knüpfen, wie die Begründung (a. a. O.) ebenfalls richtig bemerkt, den Schutz an besondere Voraussetzungen, die nicht für alle hier in Betracht kommenden Fälle zutreffen.

Da es sich nach der Einstellung des Entwurfs zum Titelschutz beim § 63 des Entwurfs nicht um den Schutz urheberrechtlicher Befugnisse, sondern um einen Schutz gegen unlauteren Wettbewerb handelt, so bestimmt, wie die Begründung (a. a. O. p. 116 Abs. 3) hervorhebt, Abs. 2 von § 63, daß der Titel- und Ausstattungsschutz bei Werken der Literatur, Kunst oder Photographie auch dann anzuwenden ist, wenn diese Werke den Schutz des Urheberrechtsgesetzes nicht genießen. Das gleiche gilt auch für die Strafbestimmungen des § 74 Abs. 2 des Entwurfs. Aus dem gleichen Grunde richtet sich, wie die Begründung (a. a. O.) betont, das im § 63 ausgesprochene Verbot auch nur gegen solche Verwendung eines Titels oder einer Ausstattung, die im geschäftlichen Verkehr, also bei Ausübung einer auf Erwerb gerichteten Tätigkeit, geschieht.

Derselbe Grund rechtfertigt es nach der Ansicht der Begründung auch, den Anspruch auf den Schutz nicht bloß dem Urheber, sondern auch dem Verleger oder Herausgeber des Werkes, dessen Titel oder Ausstattung benutzt worden ist, sowie jedem anderen einzuräumen, der sich mit der Verbreitung des Werkes gewerbsmäßig befaßt, wenn seine Interessen durch die Tat verletzt werden. (§ 64 Abs. 2 des Entwurfs.).

Den Gegenstand der Schutzvorschrift des § 63 sollen, wie die Begründung (p. 117 Abs. 1) hervorhebt, der Titel, sowie die sonstige Bezeichnung eines Werkes und die äußere Ausstattung bilden.

Bei den Titeln und Bezeichnungen ist nach § 63 nicht nur ihre Anbringung auf Werkstücken verboten, sondern auch ihre sonstige Verwendung im geschäftlichen Verkehr, also namentlich in Ankündigungen oder bei öffentlichen Vorträgen, Aufführungen oder Vorführungen des Werkes oder bei dessen Senden durch Rundfunk .....

Voraussetzung des Schutzes von Titeln usw. ist, wie die Begründung (a. a. O. p. 117 Abs. 2) besonders betont, daß ihnen eine bestimmte Unterscheidungskraft im Verkehr zukommt. Diese fehlt, wie die Begründung (a. a. O.) zutreffend bemerkt, bei allgemein gebräuchlichen Titeln für Werke bestimmter Art, wie z. B. bei den Titeln „Lehrbuch der Physik" oder „Grundriß des Urheberrechts". Zu ihrer Verwendung bei Werken bestimmten Inhalts besteht nach zutreffender Ansicht der Begründung „eine in der Sache liegende Notwendigkeit". Aber auch die Verwendung unterscheidungskräftiger Bezeichnungen und Ausstattungen ist, wie die Begründung (a. a. O.) hervorhebt, nur verboten, wenn sie geeignet ist, Verwechslungen im geschäftlichen Verkehr hervorzurufen. Ob eine Verwechslungsgefahr besteht, ist nach Ansicht der Begründung vom Standpunkt des Publikums nach dem von diesem im Verkehr üblicherweise aufgebotenen Maß von Aufmerksamkeit und nach den besonderen Umständen des einzelnen Falles zu beurteilen. Verwechslungsgefahr kann, wie die Begründung (a. a. O.) zutreffend feststellt, fehlen, wenn die Titel verschiedener Werke vollkommen übereinstimmen, und sie kann gegeben sein, wenn für ein Werk ein Titel verwendet wird, der dem eines anderen Werkes nur ähnlich ist. Darauf, ob das Werk, dessen Titel mißbraucht wird, schon erschienen ist, kommt es, wie die Begründung (a. a. O.) ausdrücklich bemerkt, nicht an. Das Bedürfnis nach einem Schutz des Titels kann, wie die Begründung zutreffend hervorhebt, auch bei einem Werk bestehen, das noch nicht erschienen ist, sondern auf andere Art veröffentlicht, dessen Erscheinen unter einem bestimmten Titel aber angekündigt worden ist. Für einen der Oeffentlichkeit noch gar nicht mitgeteilten Titel eines Werkes kann der Schutz des § 63, wie die Begründung (a. a. O.) bemerkt, allerdings nicht in Anspruch genommen werden, weil die Verwendung eines solchen Titels für ein anderes Werk im geschäftlichen Verkehr zu Verwechslungen keinen Anlaß geben kann.

Dem Verletzten steht gemäß §§ 64 ff. Anspruch auf Unterlassung, namentlich auch auf Beseitigung der verwendeten Bezeichnung oder äußeren Ausstattung zu, gegebenenfalls auch Anspruch auf Schadenersatz.

Der Anspruch richtet sich, wie die Begründung (a. a. O. p. 117 Abs. 3) betont, nicht nur gegen denjenigen, welcher die widerrechtliche Bezeichnung oder Ausstattung auf oder an dem Werk für Zwecke des geschäftlichen Verkehrs anbringt, sondern auch gegen jeden, der widerrechtlich bezeichnete oder ausgestattete Werkstücke verbreitet oder sich bei Ankündigungen, Vorträgen, Aufführungen oder dergleichen der Bezeichnung bedient. (Näheres cf. Begründung a. a. O. p. 117 Abs. 3.)

8. Kapitel.

AUSNAHMEVORSCHRIFTEN, SCHUTZDAUER, UEBERGANGSVORSCHRIFTEN UND ZWANGSVOLLSTRECKUNG.

Eine Ausnahme von den im Entwurf enthaltenen Grundsätzen bezüglich der Werknutzungsrechte des Urhebers ist im Entwurf nur für die kinematographische Berichterstattung über Tagesereignisse gemacht worden, was vor allem für die tönenden Wochenschauen von praktischem Wert ist. Gemäß § 37 S. 1 des Entwurfs dürfen deshalb kleine Teile von Vorträgen oder Aufführungen literarischer Werke zur kinematographischen Berichterstattung über Tagesereignisse auf Bild- und Schallvorrichtungen übertragen werden.

Soweit eine solche Uebertragung zulässig ist, wird gemäß S. 2 von § 37 des Entwurfs auch die Vervielfältigung der Bild- oder Schallvorrichtung, sowie ihre gewerbsmäßige Verbreitung und ihre Benutzung zur öffentlichen Wiedergabe gestattet.

Wie die Begründung (Bem. zu § 37 d. Entwurfs, p. 89) mit Recht hervorhebt, ist in den Programmen der Lichtspielbühnen die „Tönende Wochenschau" und dergleichen ein regelmäßig wiederkehrender Bestandteil geworden. Bei derartigen Wiedergaben von Tagesereignissen sei es oft unvermeidlich, daß einzelne kleine Stellen geschützter Werke, die bei dem Ereignis vorgetragen oder aufgeführt wurden, den Besuchern der Lichtspielbühne zu Gesicht und Gehör gebracht werden. Es geht, wie die Begründung (a. a. O.) zutreffend sagt, nicht an, die Unterrichtung der Allgemeinheit über Tagesereignisse in dieser besonders anschaulichen Form dadurch zu erschweren, daß sie an die Zustimmung des Urhebers der geschützten Werke gebunden wird. Von dieser Zustimmung könne auch um so eher abgesehen werden, als die Interessen der Urheber durch die kinematographische Berichterstattung kaum (jedenfalls nicht wesentlich) berührt werden. Soweit es die Zwecke dieser Berichterstattung erfordern, gibt deshalb, wie die Begründung (a. a. O.) bemerkt, § 37 des Entwurfs die Uebertragung von kleinen Teilen von Vorträgen und Aufführungen literarischer Werke auf Bild- oder Schallvorrichtungen, ferner die Vervielfältigung, Verbreitung und Benutzung zur öffentlichen Wiedergabe frei.

Gemäß § 40 Abs. 3 gelten die Vorschriften des § 37 des Entwurfs entsprechend für Werke der Tonkunst. Für den Zweck der kinematographischen Berichterstattung über Tagesereignisse ist also nach § 40 Abs. 3 in Verbindung mit § 37 auch die Wiedergabe von Tonkunstwerken gestattet. Wie die Begründung (Bem. zu § 40 Abs. 3, p. 91) zutreffend ausführt, spielt bei der in § 37 berücksichtigten kinematographischen Berichterstattung über Tagesereignisse die Wiedergabe kleiner Teile von Werken der Tonkunst eine erhebliche Rolle. Es erscheint deshalb, wie die Begründung zu Recht hervor-

hebt, angezeigt, die Vorschriften des § 37 auf diese Werke anzuwenden. Gemäß § 40 Abs. 3 in Verbindung mit § 37 dürfen also kleine Teile von Werken der Tonkunst zur kinematographischen Berichterstattung über Tagesereignisse auf Bild- und Schallvorrichtungen übertragen werden. (S. 1 von § 37 des Entwurfs.) Soweit eine solche Uebertragung zulässig ist, wird auch die Vervielfältigung der Bild- oder Schallvorrichtung[1]), sowie ihre gewerbsmäßige Verbreitung[2]) und ihre Benutzung zu öffentlicher Wiedergabe[3]) gestattet. (S. 2 von § 37 des Entwurfs.)

Gemäß § 41 Abs. 2 des Entwurfs wird dagegen die öffentliche Aufführung eines erschienenen Werkes der Tonkunst, wenn die Hörer ohne Entgelt zugelassen werden und die Aufführung keinem Erwerbszweck dient, oder wenn der Ertrag ausschließlich für wohltätige Zwecke bestimmt ist, nicht für die Filmbegleitmusik freigegeben, und zwar, wie die Begründung (Bem. zu § 41 des Entwurfs, p. 91 ff., spez. p. 93 Abs. 2) hervorhebt, ohne Unterschied, ob die „Aufführung" mit lebenden oder mechanischen Kräften bewirkt wird. Diese Nichtfreigabe einer solchen Aufführung eines Tonwerks in Verbindung mit einer Bildvorrichtung ergibt sich aus § 41 Abs. 3 des Entwurfs. Wie die Begründung (a. a. O.) ausführt, ist im Abs. 3 von § 41 des Entwurfs inhaltlich die Vorschrift des § 27 Abs. 2 LUG. aufrecht erhalten worden, daß vom freien Aufführungsrecht die bühnenmäßige Aufführung einer Oper oder eines sonstigen Werkes der Tonkunst, zu dem ein Text gehört, auszunehmen ist. Maßgebend hierfür sei die Erwägung, daß die Freigabe der bühnenmäßigen Aufführung bei solchen Werken die Verwertungsmöglichkeiten für die Urheber zu sehr beeinträchtigen würde. Nimmt der Veranstalter im übrigen die nicht unerheblichen Kosten des szenischen Apparates auf sich, so muß ihm, wie die Begründung (a. a. O.) weiter ausführt, auch zugemutet werden, die Urheberabgabe an den Komponisten zu entrichten. Hinzu komme, daß für das mit dem Tonkunstwerk verbundene Werk der Literatur, sofern es geschützt ist, die Einwilligung des Verfassers zur öffentlichen Aufführung einzuholen ist. Es wäre in hohem Maße ungerecht und unbillig, gerade nur den Urheber des Tonkunstwerkes in diesen Fällen zu entrechten und ihm — im Gegensatz zum Urheber des mit dem Tonkunstwerk verbundenen Bühnenwerkes — den Anspruch auf ein Entgelt für die Erteilung der Aufführungsbewilligung zu versagen.

Gleiche Erwägungen treffen nach Ansicht der Begründung (a. a. O.) auch zu, wenn Werke der Tonkunst in Verbindung mit einer Bildvorrichtung „aufgeführt" werden. Hierbei ist, wie die Begrün-

[1]) Das ist des Tonbildstreifens.
[2]) Das ist Verleih.
[3]) D. h. „Aufführung".

dung (a. a. O.) ausdrücklich bemerkt, in erster Linie an die „Aufführung" von Werken der Kinematographie gedacht. Für solche Veranstaltungen sei die Tonfilmmusik oder die Filmbegleitmusik, gleichgültig ob mit lebenden oder mechanischen Kräften bewirkt, nicht freizugeben. Das gleiche müsse aber z. B. auch von der Wiedergabe eines Virtuosenvortrags mittels Bild- und Schallvorrichtung zur gleichzeitigen Wahrnehmung für Gesicht und Gehör gelten. In allen derartigen Fällen entstehen, wie die Begründung (a. a. O.) sagt — auch abgesehen von etwaigen Abgaben, die an den Urheber eines mit der Musik verbundenen Werkes der Kinematographie oder sonstigen Werkes zu entrichten sind —, durch die Verwendung der Bildvorrichtungen, zumeist kostspieliger Apparate, Aufwendungen, neben denen die Abgabe an den Komponisten nicht wesentlich ins Gewicht fällt. § 41 Abs. 3 des Entwurfs dehnt deshalb die Bestimmung des § 27 Abs. 2 LUG., wie die Begründung (a. a. O.) zutreffend ausführt, folgerichtig auf Aufführungen von Tonwerken in Verbindung mit einer Bildvorrichtung aus.

Von Bedeutung ist, wie Koehne[1]) zutreffend hervorhebt, ferner die Klarstellung in § 46 des Entwurfs, daß die Zwangslizenz zur Herstellung von Schallvorrichtungen, die, wie in § 22 a LUG., den Herstellern von Schallplatten und anderen Instrumenten zur mech. Wiedergabe von Musik eingeräumt werden soll, nicht für Vorrichtungen gilt, die zur gleichzeitigen, wiederholbaren Wiedergabe für Gesicht und Gehör dienen, also nicht für die kinematographischen Werke. Wenn dann Koehne (a. a. O.) weiterhin, gestützt auf das Urteil des LG. Berlin[2]) und die Abhandlung von Rudloff[3]), ausführt, dieser Grundsatz entspreche seines Erachtens dem geltenden Recht auch bei Unterstellung der Tonfilmmusik unter die mechanische Wiedergabe eines Musikstücks, und zur Stützung seiner Ansicht die Begründung zum Entwurf[4]) ins Feld

---

[1]) cf. Koehne, „Das Filmrecht des Entwurfs", a. a. O., spez. p. 478 Abs. 2.

[2]) vom 10. 3. 1931 (38. O. 824/30/29, p. 7 ff. der Urt.-Abschr. usw.

[3]) cf. Rudloff, „Urheberrechtsfragen d. Tonfilms" in Ufita, 3. Bd. (Jg. 1930), 5. H., p. 459 ff., spez. p. 462 f.

Uebrigens ist auch Hoffmann, „Bildfunk, Tonfilm und Tonbild" in JW., 58. Jg. (1929), p. 1179 ff., spez. p. 1180, und „Ueber den Tonfilm" in GRUR., 1929, p. 1003 ff., spez. p. 1005, dieser von Koehne vertretenen Ansicht.

[4]) cf. Begrdg., Bem. zu § 46 (Zwangslizenzen zur Herstellung v. Schallvorrichtungen) Abs. 1, p. 95: „Die durch § 22 LUG. im Jahre 1910 eingeführte Zwangslizenz zur Herstellung von Schallvorrichtungen (früherer Ausdruck: Instrumente zur mech. Wiedergabe) ist im Entwurf aufrecht erhalten ....." (cf. die Gründe für diese Aufrechterhaltung bei der Begründung a. a. O.) ..... Abs. 3, p. 96:

führt, so müssen wir ihm in diesem Punkte mit dem Urteil des KG.[1]) und Cahn-Speyer[2]) widersprechen; denn es ist gleichgültig, welche Erwägungen den Gesetzgeber zur Einschiebung der Zwangslizenzbestimmungen der §§ 22, 22 a in das LUG. veranlaßten. Nach

---

„Abs. 3 (v. § 46 d. Entw.) schreibt vor, daß Bestimmungen über die Zwangslizenz nicht anwendbar sein sollen auf Vorrichtungen zur gleichzeitigen, wiederholbaren Wiedergabe für Gesicht und Gehör. Dabei ist in erster Linie an kinematographische Werke (Tonbildfilme) gedacht, aber auch an jede andere zur gleichzeitigen Wiedergabe bestimmte Bild- und Schallvorrichtung. Die Erwägungen, die zur Einführung der Zwangslizenz geführt haben, treffen bei Vorrichtungen zur gleichzeitigen Bild- und Schallwiedergabe nicht zu. Es wäre im Gegenteil verfehlt, den Erzeuger eines Ton-Bildfilms dazu zu verpflichten, daß er die hierzu verwendeten, vielleicht sogar eigens dafür geschaffenen Tonwerke anderen zur Uebertragung auf Schallvorrichtungen und zur Benutzung in fremden Filmwerken zu überlassen habe. Die Vorschrift des § 46 (d. Entw.) soll sich in zwei Richtungen auswirken. Die Erlaubnis des Urhebers zur Verwendung seiner Musik oder des Musiktextes zu einem Werke der Kinematographie oder zu einer zur gleichzeitigen Wiedergabe von Bild und Schall bestimmten Vorrichtung soll nicht die Grundlage abgeben für den Anspruch Dritter auf Gewährung der Zwangslizenz nach § 46 d. Entw. Umgekehrt soll die vom Urheber einem anderen eingeräumte Erlaubnis zur Uebertragung auf Schallvorrichtungen keinerlei Ansprüche Dritter begründen, nunmehr die Musik oder den Musiktext zur Herstellung eines Werkes der Kinematographie oder einer zur gleichzeitigen Wiedergabe bestimmten Bild- und Schallvorrichtung verwenden zu dürfen."

[1]) vom 9. 5. 1932 (27. U. 3805. 31), p. 10 unten ff. der Urt.-Abschr. d. Spitzenorg. usw.: „Das LG. ist nun der Auffassung, daß auch die beim Tonfilm (TBf.) zur akustischen Wiedergabe benutzten Vorrichtungen (Platte, Stahlbänder, Lichttonstreifen) den mech. Vorrichtungen im Sinne d. § 12 Abs. 2 Nr. 5 LUG. zuzurechnen seien. Gleichwohl hält es die §§ 22, 22 a (LUG.) auf den Tonfilm (TBf.) für unanwendbar." (Es folgt die Begrdg. a. a. O.) „Dieser Begrdg. vermag der Senat nicht beizupflichten."

Koehne a. a. O., p. 478 Anm. 17, nimmt also zu Unrecht das Urteil d. KG. für die Stützung seiner Ansicht von der Nichtanwendbarkeit der §§ 22, 22 a auf den Ton-Bildfilm in Anspruch. Das KG. ist vielmehr unserer, d. h. der entgegengesetzten Ansicht.

[2]) cf. Cahn-Speyer, „Ueber die urheberrechtl. Natur des Tonfilms" in GRUR. 1929, p. 543 ff. Derselbe: „Nachwort zu Hoffmann, ‚Ueber den Tonfilm'" in GRUR., 34. Jg. (1929), p. 1006 f.: „.... Mag man auch bei der Einführung dieses Paragraphen (d. § 22 LUG.) in erster Linie an die Schallplatten gedacht haben, so geht dies doch aus dem Wortlaut nicht hervor; vielmehr läßt er sich zwanglos auf jede Art der mech. Wiedergabe anwenden" usw. cf. endlich Cahn-Speyer, „Zur Eingliederung d. Tonfilms in d. UR." in Ufita, 2. Bd. (Jg. 1929), p. 497 ff., spez. p. 500 ff.

dem Wortlaut des Gesetzes müssen sie — vom Standpunkt der Wirkungstheorie aus — zwingend auf den Ton-Bildfilm angewandt werden[1]).

Von den allgemeinen Vorschriften des Entwurfs über Werke der Kinematographie ist ferner noch die Regelung der Schutzdauer hervorzuheben.

Die Begründung (Bem. zu § 54 des Entw., p. 105) führt zu dieser Frage aus, daß es geboten war, für die Schutzdauer von Werken der Kinematographie in § 54 Abs. 1 eine Sonderfrist zu bestimmen. Es erscheine nicht angängig, bei diesen Schöpfungen, die häufig durch die geistige und künstlerische Zusammenarbeit einer Reihe von Personen entstehen, gemäß der Norm des § 52 Abs. 3 des Entwurfs die Schutzdauer nach dem Tode des — häufig gar nicht festzustellenden — letztlebenden Urhebers zu berechnen. In der Regel werde schon nach dem Verlauf weniger Jahre die Ermittlung der Urheber an Beweisschwierigkeiten scheitern. Den Bedürfnissen der Rechtssicherheit entspreche es, bei Werken der Kinematographie die allgemeine Schutzfrist (30 oder 50 Jahre)[2]) von einem bestimmten, leicht feststellbaren Zeitpunkt ab laufen zu lassen; dazu

---

[1]) cf. unsere Ausführungen auf p. 88 ff. d. Abhandlung, mit Anm. 1.

[2]) Hoffmann, „Der Entwurf eines Urheberrechtsgesetzes" in Ufita, 5. Bd. (Jg. 1932), p. 419 ff., spez. p. 449 zu c), meint, es sei bemerkenswert, daß auch das Reichsjustizministerium vom englischen System des domaine public payant abgekommen sei. Es bleibe also nur die Wahl zwischen 30 oder 50 Jahren. Mit Recht habe der Entwurf nicht zuletzt im Hinblick auf den äußerst ungewissen Ausgang der amerikanischen Urheberrechtsreform diese Entscheidung offen gelassen.

Nach Art. 7 Abs. 1 der Rev.Bern.Ü. umfaßt die Dauer des durch diese Uebereinkunft gewährten Schutzes das Leben des Urhebers und 50 Jahre nach seinem Tode. Wie Hoffmann (Die Berner Uebereinkunft usw., Bem. I zu Art. 7) ausführt, enthält Abs. 1 lediglich einen Wunsch über die Dauer der Schutzfrist, wobei es den Verbandsländern überlassen bleibt, ob sie in ihrer Gesetzgebung diesen Wunsch zur Norm erheben wollen. Irgendeine Verpflichtung hierzu bestehe nicht. Auf der Berliner Konferenz, die Art. 7 Abs. 1 geschaffen hat, sei das ausdrücklich festgelegt worden. (cf. Akten der Berliner Konferenz, 1908, p. 243.)

Durch das Gesetz zur Verlängerung der Schutzfristen im Urheberrecht vom 13. Dez. 1934 (cf. dazu Rudloff in Ufita, 8. Bd., Jg. 1935, 1. H., p. 107 ff.) hat die Reichsregierung die Urheberschutzfristen auf 50 Jahre gesetzlich verlängert. Das Gesetz ist am 14. Dez. 1934 in Kraft getreten; das betr. Stück des Reichsgesetzblattes ist ausgegeben am 19. Dez. 1934. (cf. RGBl. Teil II, 19. Dez. 1934, p. 1395.) Es enthält 2 Paragraphen. Nach ihnen werden die Worte „dreißig" und „dreißigjährig" in den §§ 29, 31 und 32 LUG. und 25 KUG. ersetzt durch die Worte „fünfzig" und „fünfzigjährig". Somit verbleibt

erscheine der Tag der Veröffentlichung, der regelmäßig mit dem der Erstaufführung identisch ist, am geeignetsten, da er aus den Zeitungen leicht feststellbar sei. Um auch für den sicher seltenen Fall der unterlassenen Veröffentlichung den Ablauf der Schutzfrist sicherzustellen, ist, wie die Begründung (a. a. O.) hervorhebt, bestimmt, daß der Schutz des Werkes der Kinematographie bereits mit Ablauf von 30 oder 50 Jahren seit Herstellung des ersten gebrauchsfertigen Abzugs endet. Bei der Vielgestaltigkeit der Urheberrechte, die nach dem Entwurf an einem kinematographischen Werke bestehen können, entspricht diese Regelung, wie Koehne[1]) zutreffend feststellt, der Verkehrssicherheit.

Für Werke der Photographie[2]) sieht der Entwurf, wie die Begründung (Bem. zu § 54 Abs. 2, p. 105) ausführt, eine Aenderung des geltenden Rechtszustandes vor, nach welchem die Schutzfrist 10 Jahre seit dem Erscheinen des Werkes beträgt (§ 26 KUG.). Wie die Begründung (a. a. O.) zu Recht feststellt, war der Wunsch des photographischen Gewerbes, eine längere Zeitspanne für die Verwertung des Urheberrechts zur Verfügung zu haben, als berechtigt anzuerkennen. Denn erfahrungsgemäß trete das Interesse der Oeffentlichkeit an bestimmten Aufnahmen vielfach erst nach geraumer Zeit ein, die durch die Schutzfrist des geltenden Rechts nicht gedeckt werde[3]).

---

es, wie Rudloff (a. a. O.) zutreffend hervorhebt, für Lichtbilder (Werke der Photographie) bei der durch § 26 KUG. festgelegten Schutzdauer von 10 Jahren.

[1]) cf. Koehne, „Das Filmrecht d. Entw." a. a. O., spez. p. 479 Abs. 1 am Ende.

[2]) Das kinematographische Werk setzt sich zusammen aus gewerbsmäßig hergestellten Werken der Photographie. Das Urheberrecht an letzteren steht gemäß § 7 Abs. 2 d. Entw. dem Inhaber des Unternehmens zu.

Nach Art. 7 Abs. 3 der Rev.Bern.Ü. richtet sich die Schutzdauer für Werke der Photographie und eines ähnlichen Verfahrens, für nachgelassene, für anonyme oder pseudonyme Werke nach dem Gesetz des Landes, wo der Schutz beansprucht wird, ohne daß diese Dauer die im Ursprungslande des Werkes festgesetzte überschreiten kann.

Hoffmann (Die Berner Uebereinkunft usw., Bem. IV zu Art. 7, p. 135) führt hierzu folgendes aus: „Die Vorschrift des Abs. 1 (von Art. 7) gilt n i c h t für bestimmte Werkarten, die e r s c h ö p f e n d im Abs. 3 aufgezählt sind, d. h. diese Werkarten werden, gleichviel ob die 50jährige Schutzfrist einheitlich in den Verbandsländern eingeführt worden ist, geschützt in Anwendung des Grundsatzes des Abs. 2 nach der lex fori, jedoch nicht über die vom Ursprungsland festgesetzte Schutzdauer hinaus ....."

[3]) Wenn Hoffmann, „Der Entwurf eines Urheberrechtsgesetzes", a. a. O., p. 449 zu c) Abs. 2, im Hinblick auf die im Entwurf offen

Interessant ist der Hinweis der Begründung (a. a. O.) darauf, daß auch mehrere ausländische Gesetze den urheberrechtlichen Schutz von Werken der Photographie in verschiedenem Maße über die zehnjährige Dauer hinaus verlängert oder — wie das schweizerische Urheberrechtsgesetz vom Jahre 1922 — die Sondervorschrift über die Schutzdauer bei photographischen Werken überhaupt beseitigt haben, so daß Werke der Photographie dort ebenso lange geschützt sind wie Werke der Literatur und der Kunst. Wir halten letztere Regelung für die gerechteste und praktisch brauchbarste; ihr Wert dürfte sich gerade beim Film erweisen, der als Werk der Literatur (Kinematographie) und als Werk der Photographie dann den gleichen Schutz genießen würde.

Nach Ansicht der Begründung (a. a. O.) hat hingegen das italienische Urheberrechtsgesetz vom Jahre 1925 das richtige Mittelmaß getroffen, das die Schutzfrist mit 20 Jahren bestimmt und als maßgebend für ihren Lauf die Veröffentlichung des photographischen Werkes erklärt. Diesem Vorbild folgt der Entwurf.

Die Begründung ist der durchaus zu billigenden Meinung, daß es geboten sei, wie bei den Werken der Kinematographie als Ausgangspunkt der Schutzfrist die Veröffentlichung zugrunde zu legen, da sie bei Photographien eine größere Rolle spiele als das verlagsmäßige Erscheinen, das vom geltenden Recht als maßgebend bezeichnet wird. Auch bei den Photographien war, wie die Begründung (a. a. O.) zutreffend bemerkt, für den Fall unterlassener oder verzögerter Veröffentlichung eine besondere Frist vorzusehen, nach deren Ablauf die Schutzfrist unter allen Umständen mangels vorheriger Veröffentlichung erlischt (cf. § 54 Abs. 2 des Entw.). Es ist, wie die Begründung abschließend zustimmungswürdig bemerkt, nicht mehr angängig, diese Frist, wie im geltenden Recht (§ 26 KUG.) nach dem Tode des Urhebers zu bemessen, nachdem der Entwurf (§ 7 Abs. 2) das Urheberrecht an einer gewerbsmäßig hergestellten Photographie dem Inhaber des Unternehmens, also möglicherweise auch einer juristischen Person zugewiesen hat. Es erschien vielmehr, wie die Begründung (a. a. O.) mit vollem Recht betont, zweckmäßig für diese Frist den Zeitpunkt der Aufnahme der Photographie als Ausgangspunkt zu bestimmen.

---

gelassene Bemessung der allgemeinen Schutzfrist meint, es sei um so befremdender, daß der Entwurf in einer Nebenfrage sofort eine Entscheidung treffe und die geltende Schutzdauer (10 Jahre; § 26 KUG.) auf 20 Jahre verdoppele, und wenn dieser Autor weiterhin behauptet, hier erscheine eine Nachprüfung der wirtschaftlichen Notwendigkeit dringend am Platze, so können wir ihm in dieser Ansicht nicht folgen, gerade im Hinblick auf die gutbegründeten wirtschaftspolitischen Ausführungen des Entwurfs.

Nach den Uebergangsvorschriften (§ 87 S. 2) soll sich die Dauer des Schutzes bei den Werken der Kinematographie und der Photographie nach diesen neuen Vorschriften bestimmen. Hingegen soll für die Frage, wer als Urheber eines vor Inkrafttreten des Entwurfs erschienenen Werkes anzusehen ist, gemäß S. 1 von § 87 das alte Recht maßgebend sein. Da aber die Frage des Urheberrechts an Werken der Kinematographie besonders für die akustischen Teile des Films nach dem bisherigen Recht streitig ist und auch die Begründung (Bem. zu § 87 Abs. 1, p. 133) darauf hinweist, daß dieses Urheberrecht von der Rechtsprechung hier und da dem Unternehmer zugesprochen wird, dürfte es sich, wie Koehne[1]) zutreffend bemerkt, entgegen der von dem Entwurf vorgeschlagenen Regelung empfehlen, für die Werke der Kinematographie nicht das alte, sondern das eine genaue Regelung enthaltende neue Recht als maßgebend zu erklären.

Die Zulässigkeit der Zwangsvollstreckung in Werke der Kinematographie ist u. a. vom KG. in seiner Entscheidung vom 2. 4. 1923[2]) mit eingehender Begründung bejaht worden.

---

[1]) cf. Koehne, „Das Filmrecht d. Entwurfs", a. a. O., p. 479 Abs. 2.

[2]) cf. JW. 1924, p. 413; cf. auch Eckstein a. a. O., p. 52 ff. § 10, ferner Werz a. a. O., p. 33 zu 9: „Nach § 10 LUG. S. 1 findet die Zwangsvollstreckung in das Recht des Urhebers oder in sein Werk gegen den Urheber selbst ohne dessen Einwilligung nicht statt. Diese Vorschrift gehört zu den persönlichkeitsrechtlichen Teilen des lit. Urheberrechtsgesetzes; sie hindert, mangels Einwilligung, die Zwangsvollstreckung in das UR. unter Berücksichtigung der persönlichkeitsrechtlichen Interessen des Urhebers.

Prüfen wir die Verhältnisse beim Tonfilm (TBf.), so erscheint es klar, daß auf die Zwangsv. gegen den Unternehmer, der einen Tonfilm (TBf.) hergestellt hat, der § 10 LUG. nicht anzuwenden ist, da er dem Schutze geistig-schöpferischer Tätigkeit dient, die Leistung des Unternehmers jedoch auf organisatorisch-wirtschaftlichem Gebiete liegt. Die Rechte des Unternehmers sind rein vermögensrechtlicher Natur, fallen also unter den § 857 ZPO., der die Vorschriften über die Zwangsv. in Geldforderungen auch auf andere Vermögensrechte, welche nicht Gegenstand der Zwangsv. in das unbewegliche Vermögen sind, ausdehnt."

cf. endlich Stein-Jonas, Kom. zur ZPO., Anm. zu § 857.

a. A. Goldbaum, Tonfilmrecht (Stilke), p. 48: „.... Nun schreibt aber § 10 LUG. vor: „Die Zwangsvollstreckung in das Recht des Urhebers oder in sein Werk findet gegen den Urheber selbst ohne dessen Einwilligung nicht statt."

Gemäß § 14 Abs. 1, 3 des KUG. gilt: „Die Zwangsvollstreckung in das Recht des Urhebers findet gegen den Urheber selbst ohne dessen Einwilligung nicht statt .....

Die gleichen Vorschriften gelten für die Zwangsvollstreckung in solche Formen, Platten, Steine oder sonstige Vorrichtungen, welche

Zu dem gleichen Ergebnis gelangt, wie Koehne[1]) zutreffend bemerkt, der Entwurf[2]), da gemäß § 30 Abs. 2 die Zwangsvollstreckung wegen Geldforderungen in Werknutzungsrechte (nur) gegen den Urheber selbst (§ 7) oder gegen seinen Rechtsnachfolger von Todes wegen ohne dessen Einwilligung unzulässig ist, gegen den letzteren allerdings nur, solange das Werk noch nicht erschienen ist; nach der im Entwurf vertretenen Ansicht entstehen hingegen die Werknutzungsrechte nicht in der Person des Filmunternehmers, sondern gehen auf ihn entweder kraft Gesetzes über (§ 21 Abs. 1 d. Entw.) oder werden kraft Vertrages auf ihn übertragen. (§ 21 Abs. 2 d. Entw.)

Gemäß § 30 Abs. 5 des Entwurfs unterliegen die ausschließlich zur Vervielfältigung, Aufführung oder Vorführung eines Werkes der Kinematographie .... oder der Photographie bestimmten Vorrichtungen, wie .... Filmstreifen oder dergleichen der Zwangsvollstreckung wegen Geldforderungen nur insoweit, als es zur Durchführung einer Zwangsvollstreckung in das Urheberrecht oder ein Werknutzungsrecht notwendig ist. Diese Vorrichtungen stellen, wie die Begründung (Bem. zu § 30 d. Entw., p. 80 Abs. 2) ausführt, gleichsam ein Zubehör der Werknutzungsrechte dar, zu deren Ausübung sie geschaffen wurden. Der bestimmungsgemäße Gebrauch solcher Vorrichtungen durch Personen, die nicht zur Ausübung der

---

ausschließlich zur Vervielfältigung des Werkes bestimmt sind."

Daß darunter das Filmnegativ fällt, unterliegt keinem Zweifel (cf. UR. u. UVR., 2. Aufl., S. 133 ff.).

Sprechen wir also den Filmhersteller als Urheber an, oder hat einmal der Unternehmer den Film selbst als Autor verfaßt und komponiert — um einen ganz klaren Fall des § 10 zu nehmen —, dann erscheint die Zwangsvollstreckung in das Negativ unzulässig." (Soweit Goldbaum a. a. O.)

Da wir de lege lata aus formaljuristischen Gründen zu einer Ablehnung des originären UR. des Unternehmers kamen, müssen wir gegen Goldbaum mit Eckstein und Werz für das geltende Recht zur Bejahung der Zulässigkeit der Zwangsvollstreckung in Werke der Kinematographie kommen. Da wir uns hingegen de lege ferenda mit Hoffmann gegen den Entwurf besonders aus Gründen der praktischen Brauchbarkeit für ein originäres Urheberrecht des Unternehmers ausgesprochen haben, müssen wir für die von uns vorgeschlagene Regelung logisch zwingend in Anlehnung an die Lehre Goldbaums zu einer Ablehnung der Zulässigkeit der Zwangsvollstreckung in das Recht des Urhebers (Unternehmers) oder in sein Werk (den Ton-Bildfilm) kommen.

[1]) cf. Koehne, „Das Filmrecht des Entwurfs", a. a. O., spez. p. 479 Abs. 3.

[2]) cf. Begründung, Bem. zu § 30 d. Entwurfs, p. 78 ff., spez. p. 79.

in Betracht kommenden Werknutzungsrechte berechtigt sind, würde eine Urheberrechtsverletzung darstellen. Die Verwertung solcher Vorrichtungen zur Befriedigung von Geldforderungen müßte sich daher, wie die Begründung (a. a. O.) zutreffend bemerkt, auf eine Verwertung des Stoffes beschränken, woraus sie bestehen. Das würde nach richtiger Meinung der Begründung (a. a. O.) eine Vermögensverschleuderung bedeuten, da der Stoffwert gegenüber der Bedeutung, die den Vorrichtungen wegen der darin verkörperten Arbeit und für die Ausübung urheberrechtlicher Befugnisse zukommt, völlig in den Hintergrund tritt. Im Ergebnis läuft, wie die Begründung zu Recht feststellt, diese Regelung des Entwurfs im wesentlichen auf die gleiche Sicherung des Urhebers hinaus, die sich aus § 14 Abs. 3 KUG. ergibt.

SCHLUSS.

GESAMTWÜRDIGUNG DES GELTENDEN RECHTSZUSTANDES UND DER REGELUNG DES ENTWURFS SOWIE AUSBLICKE.

Auf Grund unserer Untersuchungen kommen wir abschließend zu dem Ergebnis, daß die geltenden Urheberrechtsgesetze (LUG, KUG.) über alle, durch die rastlos fortschreitende Entwicklung der Technik bedingten Anforderungen hinaus im großen und ganzen ihre allgemeingültige Anpassungsfähigkeit erwiesen und folglich immer wieder ihren logischen Aufbau unter Beweis gestellt haben. Sie dürfen daher als vorzügliche legislatorische Arbeiten und als juristisch am besten durchdachte Gesetzeswerke bezeichnet werden.

Soweit der Entwurf im wesentlichen in den Gedankengängen des geltenden Rechts verblieben ist und soweit er zur Vermeidung von Zweifels- und Streitfragen die Bestimmungen der geltenden Urheberrechtsgesetze ergänzt oder vereinfacht hat oder endlich dieselben auf den Standpunkt der modernen Technik (Lautsprecher-, Ton-Bildfilm-, Rundfunkwesen) erweitert hat, ist ihm zuzustimmen. Nicht hingegen können wir uns mit seiner Grundeinstellung zum Wesen des Urheberrechts (dualistische Theorie) und ihrer logischen Folge, der Einführung der Werknutzungsrechte, einverstanden erklären, die auch bedingt ist durch die zu stark zur Geltung gekommene Urheberfreundlichkeit des Referentenentwurfs. Letztere führt, wie wir verschiedentlich betonten, unseres Erachtens zu einer unnötigen Komplizierung der Materie und zur Lockerung der Rechtssicherheit, endlich aber auch zu wirtschaftlich unbrauchbaren Ergebnissen. Auch die Einstellung des Entwurfs zur Frage des Titelschutzes mußten wir als den Anforderungen der modernen Wissenschaft und Praxis nicht entsprechend ablehnen.

Anderseits soll nicht verkannt werden, daß auch der Entwurf von wissenschaftlich hoher Warte aus verfaßt, meist gut durchdacht und von seinem — unseres Erachtens allerdings grundsätzlich verfehlten — Standpunkt aus durchaus konsequent aufgebaut ist.

Auch ist die Zusammenfassung der Urheberrechtsbestimmungen in einem Gesetz im Gegensatz zum geltenden Rechtszustand als besonders lebhaft zu begrüßende Vereinheitlichung und Vereinfachung zu werten.

De lege ferenda wäre wohl die Ideallösung eine Normierung, welche die brauchbaren Bestimmungen des geltenden Rechts und des Entwurfs zu einem einheitlichen Gesetzeswerk zusammenschweißt.

Bezüglich der oben besprochenen Regelung der wesentlichsten Fragen der urheberrechtlichen Lizenzverträge, insbesondere der für das Filmrecht in Betracht kommenden Verträge ist Koehne[1]) mit Recht der Ansicht, daß ein weiteres Eingehen des Gesetzgebers nicht erforderlich sei. Denn die Entscheidung einzelner Fragen mag zwar, wie Koehne[2]) zutreffend ausführt, sehr große Schwierigkeiten bieten[3]); sie kann aber, worin wir ebenfalls mit Koehne[4]) übereinstimmen, auch ohne Gesetzgeber durch Wissenschaft und Rechtsprechung erfolgen. Koehne hebt[5]) noch als besonderen Vorzug des Entwurfs hervor, daß er eine völlige Rechtsangleichung an das österreichische Filmrecht herbeiführt. Der österreichische Entwurf eines Gesetzes über das Urheberrecht bestimmt nämlich, von unwesentlichen Abweichungen[6]) abgesehen, gerade in seinen sämtlichen wesentlichen Vorschriften über das Filmrecht wörtlich mit dem Deutschen Entwurf überein. Die gleiche Uebereinstimmung enthält auch die Begründung zu dem österreichischen Gesetzentwurf, die, wie Koehne (a. a. O.) zutreffend ausführt, sogar das erst vor 12 Jahren durch eine Novelle vom 13. Juni 1920 geschaffene österreichische Filmrecht durch die Entwicklung der Kinematographie, insbesondere durch die Verdrängung des stummen Films durch den Sprechbildfilm und den Ton-Bildfilm gleichfalls als überholt bezeichnen muß.

Wir stehen nicht an, mit Koehne die geplante Vereinheitlichung des deutschen und des österreichischen Rechts, abgesehen von dem allgemeinen Gesichtspunkt der Rechtsangleichung, besonders auch wegen der starken Verbundenheit der deutschen und der öster-

---

[1]) cf. Koehne, „Verfilmungsrechtsverträge" in Ufita, 4. Bd. (Jg. 1931), p. 483 ff., spez. p. 515; „Das Filmrecht des Entwurfs" in Ufita, 5. Bd. (1932), p. 472 ff., spez. p. 484.

[2]) cf. Koehne, „Das Filmr. d. Entw." a. a. O., spez. p. 484 Abs. 1.

[3]) cf. zum Beweise dessen: Caro, „Die Sachmängelhaftung bei Patentlizenzverträgen als Vorbild für die Sachmängelhaftung bei Filmlizenzverträgen" in Ufita, 5. Bd. (Jg. 1932), p. 245 ff.

[4]) cf. Koehne, „Das Filmrecht d. Entw." a. a. O., p. 484, Abs. 1.

[5]) cf. Koehne, „Das Filmrecht des Entwurfs" a. a. O., p. 484 Abs. 2.

[6]) Fortgelassen ist im österreichischen Entw. d. § 29 Abs. 1 S. 2 des Deutschen Entwurfs über die Zulässigkeit des Rücktritts nach ergebnislosem Ablauf der von dem Veräußerer des Werknutzungsrechts gesetzten Frist; auch fehlt eine dem § 87 des Deutschen Entwurfs entsprechende Uebergangsvorschrift zu den Fragen, wer Träger des Urheberrechts ist und wie die Schutzdauer für bereits geschaffene Werke der Photographie und der Kinematographie berechnet werden soll.

reichischen Filmindustrie lebhaft zu begrüßen. Hingegen können wir Koehne[1]) nicht folgen, wenn er diese Uebereinstimmung der Urheberrechtsgesetze beider Länder und den materiellen Inhalt des Entwurfs als so bedeutsam erachtet, daß das Filmrecht des Entwurfs nach seiner Ansicht die geeignete Grundlage für ein neues Urheberrechtsgesetz bildet. Aufgabe unserer Abhandlung war es, darzulegen, weshalb wir mit dem materiellen Inhalt des Entwurfs nicht in allen Punkten zufrieden sind. Die Uebereinstimmung der Gesetzesentwürfe beider Länder sollte, so reizvoll sie sein mag, den deutschen Gesetzgeber nicht dazu verleiten, Bestimmungen Gesetz werden zu lassen, die wir aus den oben entwickelten Gründen zum Teil als verfehlt bezeichnen müssen.

---

[1]) cf. Koehne, „Das Filmrecht d. Entw." a. a. O., p. 484 Abs. 2.

LITERATURVERZEICHNIS.

Albitz, Werner: Der Schutz des Urheberrechts beim Tonfilm. Freiburger Rechts- u. staatsw. Diss. 1932. Borna-Lpz. Noske.

Alexander-Katz, Richard: Probleme des Filmrechts in GRUR. 30. Jahrg. (1925) Nr. 6, p. 140 ff.

Allfeld, Philipp: Das Urheberrecht an Werken der Literatur und Tonkunst. (Kommentar zu dem Gesetz vom 19. Juni 1901, sowie zu den internationalen Verträgen zum Schutze des Urheberrechtes. Zweite vielf. veränderte Aufl. München 1928 (C. H. Beck).

Allfeld, Philipp: Kommentar zu dem Gesetze betr. das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie vom 9. Jan. 1907. München 1908. (C. H. Beck.)

Allfeld, Philipp: Urheber- und Erfinderrecht. Zweite Aufl. Berlin 1929. (Julius Springer.)

Allfeld, Philipp: Das Verlagsrecht. (Kommentar zu dem Gesetze vom 19. Juni 1901 über das Verlagsrecht.) Zweite vielf. veränderte Aufl. München 1929. (C. H. Beck.)

Allfeld, Philipp: Der Entwurf eines Gesetzes zur Ausführung der Revidierten Berner Uebereinkunft in DJZ. 15. Jg. (1910) Nr. 5, p. 274 ff.

Andritzky, Christoph: Die Rechtsstellung des Drehbuchautors. Berlin u. Leipzig 1931. (W. de Gruyter.)

Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht. Schriftleitung Dr. Paul Dienstag-Berlin, Dr. Willy Hoffmann-Leipzig, Dr. Walter Siegel-Berlin. Verlag von Julius Springer, Berlin.

Archiv für Funkrecht. Hrsg. im Auftr. der deutschen Studiengesellschaft für Funkrecht und der Reichs-Rundfunkgesellschaft m. b. H. von Dr. Willy Hoffmann-Leipzig.

Ascher, Bernhard: „Abtretung sämtlicher Rechte und Vertonfilmungsbefugnis" in GRUR. 34. Jg. (1929) Nr. 10, p. 1166 ff.

Baum, Alfred: „Mechanische Musikinstrumente" in Ufita, 5. Bd. (Jg. 1932) 5. H., p. 485 ff.

Berner Übereinkunft zum Schutze von Werken der Literatur und Kunst vom 9. Sept. 1886, revidiert in Berlin am 13. Nov. 1908 und in Rom am 2. Juni 1928 (in RGBl. Teil II, Jg. 1933, Nr. 47, p. 889 ff.).

Bertram, Alfred: Der Kinematograph in seinen Beziehungen zum Urheberrecht. Leipziger Jur. Diss. 1914 (Otto Wigand, Leipzig.)

Blum, Arno: „Tonfilm und Schallplatte" in GRUR. 35. Jg. (1930) Nr. 2, p. 141 ff.

Blum, Arno: „Tonfilmreplik" in GRUR. 35. Jg. (1930) Nr. 5, p. 504 ff.

Böhm, Otto: „Verträge im Filmgewerbe, insbes. die Filmpacht, die Filmlizenz und der Filmserienvertrag." Leipziger Jur. Diss. 1919. (Robert Noske, Borna-Leipzig.)

Börsenblatt für den deutschen Buchhandel (Eigentum des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler zu Leipzig). Verlag Paul Paray, Berlin.

Boorde, H. O.: Urheberrecht und Verlagsrecht. Stuttgart 1917.

Boschan, Siegfried: Verträge zwischen Filmfabrikanten und Schriftstellern. Breslauer Jur. Diss. 1925. (Maschinenschrift.)

Cahn-Speyer, Rudolf: „Ueber die urheberrechtliche Natur des Tonfilms" in GRUR. 34. Jg. (1929) Nr. 5, p. 543 ff.

Cahn-Speyer, Rudolf: „Nachwort zu Hoffmanns ‚Ueber den Tonfilm'" in GRUR. 34. Jg. (1929) Nr. 9, p. 1006 f.

Cahn-Speyer, Rudolf: „Zur Tonfilmfrage" in GRUR. 35. Jg. (1930) Nr. 3, p. 294 ff.

Cahn-Speyer, Rudolf: „Zur Eingliederung des Tonfilms in das Urheberrecht" in Ufita 2. Bd. (Jg. 1929) H. 5, p. 497 ff.

Cahn-Speyer, Rudolf: „Leistungsschutz oder Urheberrecht des ausübenden Künstlers?" in Ufita 4. Bd. (Jg. 1931), p. 368 ff.

Caro, Friedrich: Besprechung zu Wenzel Goldbaums „Tonfilmrecht" in Ufita 3. Bd. (Jg. 1930) H. 1, p. 111 ff.

Caro, Friedrich: „Die Welt des Urheberrechts und das Tonfilmproblem" in Ufita 4. Bd. (Jg. 1931) H. 2, p. 105 ff.

Caro, Friedrich: „Die Sachmängelhaftung bei Patentlizenzverträgen als Vorbild für die Sachmängelhaftung bei Filmlizenzverträgen. (Eine vorbereitende Studie.)" in Ufita 5. Bd. (Jg. 1932) 3. H., p. 245 ff.

Cohn, Arthur Wolfgang: Das Tonwerk im Rechtssinne. Breslauer Jur. Diss. (Julius Springer, Berlin 1917.)

Cohn, Georg: Kinematographenrecht (Vortrag, gehalten in der Jur. Ges. Berlin am 12. Juli 1909). Berlin 1909. (R. v. Decker.)

Cramer, Fritz: Das Urheberrecht auf dem Gebiete des Lichtspielwesens. Tübinger Jur. Diss. 1927. (Maschinenschrift.)

Dahlsheimer, Alfred: Die Uebertragung des Urheberrechts. Würzburger Jur. Diss. 1910. (Sebald-Nürnberg.)

Daude, Paul: Die Reichsgesetze über das Urheberrecht an Werken der Literatur u. der Tonkunst u. das Verlagsrecht vom 19. Juni 1901 in der Fassung des Ges. v. 22. Mai 1910 zur Ausf. der Rev.Bern.Ü. v. 13. Nov. 1908. Berlin 1910 (Guttentag).

Daude, Paul: Das Reichsgesetz betr. das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie v. 9. Jan. 1907. Stuttgart u. Leipzig 1907 (Deutsche Verlagsanstalt).

Deutsche Juristen-Zeitung: Bgr. v. Laband-Stenglein-Staub. (Otto Liebmann, Berlin.)

Dienstag, Paul: „Zwangsverfilmung erworbener Manuskripte“ in Kinematographische Monatshefte Aug. 1921 H. 5 (Verlag Lichtbildbühne, Berlin).

Dienstag, Paul: „Der Filmlizenzvertrag“ in Zbl. f. Handelsr. 1928, p. 139.

Dienstag, Paul: Besprechung zu Hirsch „Film-Verwertungs-Verträge“ in Ufita 3. Bd. (Jg. 1930), p. 652 ff.

Dienstag-Elster: Handbuch des Deutschen Theater-, Film-, Musik- und Artistenrechts. v. Paul Dienstag u. Alexander Elster. Berlin 1932 (Julius Springer).

Dittmar, Georg: Urheberrecht im Filmgewerbe. Würzburger Jur. Diss. 1924. (Maschinenschrift.)

Dungs, Hermann: Lehrbuch des Urheberrechts an Werken der Literatur und der Künste. Berlin 1910.

Ebner, A.: „Der Urheberrechtsschutz des Titels“ in GRUR. 30. Jg. (1925) Nr. 8, p. 209 ff.

Eckstein, Ernst: Deutsches Film- und Kinorecht. Mannheim-Berlin-Leipzig 1924 (J. Bensheimer).

Eckstein, Ernst: „Das drehreife Filmmanuskript“ in Kinematogr. Monatshefte, März-April 1924 (Verlag Lichtbildbühne, Berlin).

Elster, Alexander: Urheber-, Erfinder-, Warenzeichen- u. Wettbewerbsrecht. (Gew. Rechtsschutz.) Lehrbücher und Grundrisse der Rechtswissenschaft Bd. VIII. 2. Aufl. Berlin 1928. (Walter de Gruyter & Co.)

Elster, Alexander: „Das Urheberrecht des mittätigen Anregers insbes. des Verlegers“ in GRUR. 17. Jg. (1912) Nr. 3, p. 99 ff.

Elster, Alexander: „Freie Benutzung oder Bearbeitung zwischen Schriftwerk und Kinodrama“ in GRUR. (1912), 17. Jg. Nr. 12, p. 263 ff.

Elster, Alexander: „Uebertragenes Urheberrecht“ in GRUR., 21. Jg. (1916) Nr. 1, p. 19 ff.

Elster, Alexander: „Zur Lösung der Frage des Titelschutzes“ in GRUR. 30. Jg. (1925) Nr. 6, p. 146 ff.

Elster, Alexander: „Zum Filmungs- und Verfilmungsrecht“ in GRUR. 31. Jg. (1926) Nr. 1, p. 17 ff.

Elster, Alexander: „Gibt es ein Urheberrecht des nachschaffenden Künstlers?“ in GRUR. 32. Jg. (1927) Nr. 1, p. 42 ff.

Elster, Alexander: „Das von mehreren geschaffene ‚einheitliche‘ Werk im Urheberrecht (insbes. Verbindung von Text u. Musik)“ in GRUR. 35. Jg. (1930) Nr. 4, p. 404 ff.

Elster, Alexander: „Der Anreger als Erfinder und Urheber“ in GRUR. 35. Jg. (1930) Nr. 7, p. 697 ff.

Elster, Alexander: „Der Filmungsvertrag und der sogenannte ‚Verfilmungszwang‘“ in GRUR. 36. Jg. (1931) Nr. 1, p. 47 ff.

Elster, Alexander: „Lizenzen an urheberrechtlich geschützten Werken“ in Ufita 1. Bd. (Jg. 1928), p. 195 ff.

Elster, Alexander: „Tonbild und Bildfunk. Urheberrechtliche Betrachtungen und Schlüsse“ in Ufita 2. Bd. (Jg. 1929) H. 3, p. 255 ff.

Elster, Alexander: „Formgebung und Ausdrucksmittel in ihrer Bedeutung für das Recht des Urhebers. (Vorläufige Betrachtungen)“ in Ufita 2. Bd. (Jg. 1929) 6. H., p. 595 ff.

Elster, Alexander: „Formgebung und Ausdrucksmittel II. (Weitere Betrachtungen, insbes. bezügl. Wandlung des Ausdrucksmittels, Tonfilm, Rundfunksendung, Bearbeitung und Urheberpersönlichkeitsrecht.)“ in Ufita 3. Bd. (Jg. 1930), p. 371 ff.

Elster, Alexander: „Das Leistungsschutzrecht des ausübenden Künstlers“ in Ufita 3. Bd. (Jg. 1930), p. 574 ff.

Elster, Alexander: „Prolegomena des Aufführungs- und Vorführungs-Urheberrechts“ in Ufita 4. Bd. (1931) H. 5 und 6, p. 433 ff.

Elster, Alexander: „Der Begriff ‚Wiedergabe‘ nach geltendem Recht“ in Ufita 5. Bd. (Jg. 1932) 2. H. p. 179 ff.

Elster, Alexander: „Die Lautsprecher-, Rundfunk- und Tonfilm-Musikfrage“ in JW. 60. Jg. 1931. H. 27, p. 1866 ff.

Entscheidungen. Urteil des LG I, Berlin, v. 4. Nov. 1930 (AZ 38 O. 680 30/13). „Das Mitbestimmungsrecht des Urhebers des zur Verfilmung gelangenden Werks am Drehbuch des Films.“ Mitgeteilt von Ass. Dr. Koehne, Berlin, in Ufita 4. Bd. (Jg. 1931) H. 1, p. 81 ff.
Urteil des LG I, Berlin, v. 10. März 1931 (38. O. 824/30/ zu 29). Zur Frage der Tantiemepflicht.
Urteil des KG Berlin v. 9. Mai 1932 (AZ: 27. U. 3805. 31). Zur Frage der Tantiemepflicht.
Urteil des RG v. 5. April 1933 (AZ: I 175/32 [KG]). Ausschließliches Recht des Urhebers von Musik oder Text auf die öff. Wiedergabe im Tonfilm nach geltendem Recht — § 12 Abs. 2 Ziff. 5 LUG. und demgemäß §§ 22 und 22 a LUG. nicht anwendbar. — Die Vertonfilmung als Bearbeitung des Werkes — Zur Frage der Uebertragung des Urheberrechts (an Verwertungsgesellschaften), insbes. der Rechte an künftigen Werken usw.).
Mitget. v. RA. Dr. Fuchslocher-Leipzig in GRUR. 38. Jg. 1933 Nr. 7, p. 586 ff.
Urteil des KG Berlin, 27. Zivilsen. v. 23. 1. 1933 (AZ: 27. U. 9497. 32) (Rechtskräftig). Uebertragung des Verfilmungsrechts bei Tonfilmen. — Vertragsauslegung. — Berechtigung des Erwerbers zur Herstellung fremdsprachlicher Versionen. Mitg. v. RA. Dr. Wenzel Goldbaum, Berlin, in GRUR. 37. Jg. (1933) Nr. 6, p. 510 ff.

Entwurf eines Gesetzes über das Urheberrecht an Werken der Literatur, der Kunst und der Photographie mit Begründung. Veröffentlicht durch das Reichsjustizministerium Berlin 1932. Auslieferung bei W. de Gruyter & Co., Bln. u. Lpzg.

Erffa, Dr. Freiin v.: „Der Stand der gegenwärtigen Urheberrechtsreform" in GRUR. 36. Jg. (1931) Nr. 11, p. 1099.

Erlanger, Fritz: Miturheberrecht an Schrift-, Ton- u. Bildwerken. U. S. Tübingen 1927. (Eugen Goebel, Tübingen.)

Erlanger, Fritz: „Der Unternehmer als Urheber und Erfinder" in GRUR. 35. Jg. (1930) Nr. 4, p. 391 ff.

Fagg, John, A.: Urheberschaft und Urheberrecht am Film. (Eine kritische Studie.) Berlin 1928 (Franz Vahlen).

Filmtechnik. Zeitschrift für alle künstlerischen und wirtschaftlichen Fragen des Filmwesens. Schriftleiter A. Krasznа-Krauss, Berlin. Verlag Wilhelm Knapp, Halle/Saale.
„Der Tonfilm". 1. Sonderheft. (5. Jg. 27. April 1929 H. 9.)
„Der Tonfilm". 2. Sonderheft. (5. Jg. 3. Aug. 1929 H. 16.

Fleischfesser: „Kein Verfilmungsanspruch des Filmautors" in Reichsfilmblatt 1924 Nr. 38, p. 46.

Frehse, Werner: Der Verfilmungsvertrag, seine Grundlagen und seine Rechtsnatur. Ein Beitrag zum Urhebervertragsrecht. Kieler Jur. Diss. 1926 (Maschinenschrift).

Frehse, Werner: „Die Verfilmung drehreifer Manuskripte nach dem Literaturschutzgesetz" in GRUR. 30. Jg. 1925 Nr. 11, p. 300 ff.

Freiesleben: „Rechtsschutz der Regiekunst" in GRUR. 21. Jg. 1916, Nr. 4, p. 112 ff.

Friedemann, Helmut: Besprechung zu Dr. iur. John A. Fagg „Urheberschaft und Urheberrecht am Film" in Ufita 1. Bd. (Jg. 1928) H. 3, p. 344 ff.

Friedemann, Helmut: „Grundfragen des Filmrechts" in Ufita 1. Bd. (Jg. 1928) H. 5, p. 530 ff.

Friedländer, Max: Film und Urheberrecht. Erlanger Jur. Diss. 1926. (Maschinenschrift.)

Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht. Zeitschrift des Deutschen Vereins für den Schutz des gewerblichen Eigentums. Hrsg. vom Vorstand. Verlag Chemie G. m. b. H. (Berlin-Leipzig).

Goldbaum, Wenzel: Urheberrecht und Urhebervertragsrecht. (Ein Kommentar zu den Gesetzen über das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst, das Verlagsrecht und zur Rev.Bern.Ü. nebst Bestimmungen des Friedensvertrages.) 1. Aufl. Berlin 1922. 2. Aufl. Berlin 1927. (G. Stilke).

Goldbaum, Wenzel: Berner Uebereinkunft zum Schutze von Werken der Literatur und Kunst vom 2. Juni 1928 (Kommentar). Berlin 1928 (G. Stilke).

Goldbaum, Wenzel: Tonfilmrecht. Berlin 1929 (G. Stilke).

Goldbaum, Wenzel: Tonfilmrecht (Aufsätze) a) in Gema-Nachrichten 1929 Nr. 19. b) in Filmtechnik 5. Jg. 27. April 1929 H. 9, p. 169 f. (Sonderheft „Der Tonfilm").

Goldbaum, Wenzel: Filmverlagsrecht an drehreifen Büchern. Berlin 1919.

Goldbaum, Wenzel: Theaterrecht. Berlin 1914. (Franz Vahlen.)

Goldbaum, Wenzel: „Das kinematographische Urheberrecht" in JW. 41. Jg. (1912) Nr. 13, p. 668 ff.

Goldbaum, Wenzel: „Neues aus Theorie und Praxis des Urheberrechts" in GRUR. 28. Jg. (1923) Nr. 8/9, p. 182 ff.

Goldbaum-Jakoby: Rechte und Pflichten der Bühnen- und Filmschauspieler. Berlin 1922 (Franz Vahlen).

Goldschmidt, J.: „Das Schicksal der Filmlizenz bei Zahlungsunfähigkeit des Filmverleihers." in Ufita 2. Bd. (Jg. 1929), p. 1 ff.

Groepler, Rudolf: „Grundsätzliches zum Filmrecht" in GRUR. 29. Jg. 1924 Nr. 12, p. 200 ff.

Gutmann, Stephan: Mehrfaches Urheberrecht an demselben Werke. Erlanger Jur. Diss. 1913. (R. Oldenbourg, Mü.)

Hirsch, Erwin: Film-Verwertungs-Verträge. Leipziger Jur. Diss. 1930.

Hoffmann, Willy: „Grundsätzliches zum Filmrecht" in GRUR. 30. Jg. (1925) Nr. 4, p. 95 ff.

Hoffmann, Willy: „Das Urheberrecht des nachschaffenden Künstlers". Studien zur Revision der Rev. Berner Uebereinkunft. V. in GRUR. 32. Jg. (1927) Nr. 2, p. 69 ff.

Hoffmann, Willy: „Ueber den Tonfilm" in GRUR. 34. Jg. (1929) Nr. 9, p. 1003 ff.

Hoffmann, Willy: „Joseph Kohler und das Urheberpersönlichkeitsrecht" in GRUR. 38. Jg. (1933) Nr. 5, p. 374 f.

Hoffmann, Willy: „Entwurf eines Gesetzes über das Urheberrecht an Werken der Literatur und Kunst" in Ufita 2. Bd. (1929) H. 6, p. 659 ff.

Hoffmann, Willy: „Die Zweckübertragungstheorie im Urheberrecht" in Ufita 4. Bd. (Jg. 1931) H. 4, p. 359 ff.

Hoffmann, Willy: „Der neue Akt der Wiedergabe" in Ufita 4. Bd. (Jg. 1931) H. 5 u. 6, p. 474 ff.

Hoffmann, Willy: „Der Entwurf eines Urheberrechtsgesetzes" in Ufita 5. Bd. (Jg. 1932) 5. H., p. 419 ff.

Hoffmann, Willy: „Bildfunk, Tonfilm und Tonbild" in JW. 58. Jg. (1929) H. 17, p. 1179 ff.

Hoffmann, Willy: „Das Recht des Tonbildes“ in BBBl. 96. Jg. (1929) Nr. 46, p. 201 ff.

Hoffmann, Willy: Die Berner Uebereinkunft zum Schutze von Werken der Literatur und Kunst vom 9. Sept. 1886, revidiert in Berlin am 13. Nov. 1908 und in Rom am 2. Juni 1928. Mit Einleitung und Erläuterungen. Verlag Julius Springer, Berlin 1935.

Holz, Alfons: Die der mechanischen Wiedergabe dienenden Instrumente im Lichte des Urheberrechts. Erlanger Jur. Diss. 1916.

Jesse, Ivo: Der Verfilmungsvertrag (unter bes. Berücksichtigung der Reichsgerichtsentscheidung vom 16. Juni 1923 in Bd. 107, p. 62). Breslauer Jur. Diss. 1926. (Maschinenschrift.)

Jsay, Hermann: Patentgesetz. Berlin 1926.

Jsay, Hermann: „Die Pflicht zur Verfilmung von Filmmanuskripten“ in GRUR. 28. Jg. (1923) Nr. 1, p. 10 ff.

Juristische Wochenschrift: Herausgegeben vom Deutschen Anwaltverein. Verlag W. Moeser, Leipzig.

Kahn, Alfred: Die Zwangsvollstreckung in das literarische und artistische Urheberrecht. Freiburger Jur. Diss. 1908.

Kinematograph. Das älteste Film-Fach-Blatt. Verlag Scherl, Berlin SW 68.
„Kampf gegen Tantieme“ in 25. Jg. Nr. 160 vom 15. Juli 1931.
„Filmproduzent oder Filmverleger?“ (Grenzfragen des Tonfilmrechts) in 25. Jg. Nr. 161 vom 16. Juli 1931. (Beide Aufsätze ohne Autorenbenennung.)

Kinotechnik, Die. Halbmonatszeitschrift für die gesamte Wissenschaft und Technik der theoretischen und praktischen Kinematographie. Amtliches Organ der Deutschen Kinotechnischen Gesellschaft. Schriftleitung Leopold Kutzleb. Verlag Photokino-Verlag G. m. b. H., Berlin.

Klauer, Georg: „Der Stand der Urheberrechtsreform nach dem Ergebnis der deutsch-österreichischen Ausgleichsverhandlungen“ in GRUR. 37. Jg. 1932 Nr. 6, p. 639 ff.

Klauer, Georg: „Der deutsche Entwurf eines neuen Urheberrechtsgesetzes im Lichte der Berner Verbandsübereinkunft“ in JW. 1932, p. 2230 ff.

Kloeppel, Eduard: Der Lizenzvertrag. (Ausgewählte Dr.-Dissertationen der Leipziger Juristenfakultät.) Leipzig 1896 (Veit & Co.).

Koehne, Fritz: „Verfilmungsrechtsverträge. Ein Beitrag zu der Lehre von den urheberrechtlichen Lizenzverträgen außerhalb des VG.“ in Ufita 4. Bd. (1931) 5. u. 6. H., p. 483 ff.

Koehne, Fritz: „Das Filmrecht des Entwurfs“ in Ufita 5. Bd. (Jg. 1932) 5. H., p. 472 ff.

Kohler, Joseph: Das literarische und artistische Kunstwerk und sein Autorschutz. Mannheim 1892. (J. Bensheimer.)

Kohler, Joseph: Urheberrecht an Schriftwerken und Verlagsrecht. Stuttgart 1907. (Ferdinand Enke.)

Kohler, Joseph: Kunstwerkrecht. Stuttgart 1908. (Ferdinand Enke.)

Kohler, Joseph: Lehrbuch des Patentrechts. Mannheim und Leipzig 1908 (J. Bensheimer).

Kraetzer, Adolf: „Oper und Tonfilm" in GRUR. 34. Jg. 1929 Nr. 9, p. 1007 f.

Kuhlenbeck, Ludwig: Das Urheberrecht (Autorrecht) an Werken der Literatur und der Tonkunst und das Verlagsrecht. Leipzig 1901. (C. L. Hirschfeld.)

Kutzleb, Leopold: „Ueber Nachsynchronisieren" in Kinotechnik XIII. Jg. 1931 H. 9, p. 163 ff.

Künzig, Bernhard: Der Verlagsvertrag des Filmrechts. Heidelberger Jur. Diss. 1928. (C. W. Offenhauer, Eilenburg.)

Lindemann, Otto: Ges. betr. das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst. Berlin und Leipzig 1921 (V. W. V.)

Lion, E.: „Die Kombinationsidee im Spielfilm" in Ufita 1. Bd. (Jg. 1928) H. 6, p. 663 ff.

Lion, E.: „Die kinematographische Bearbeitung von Schriftwerken" in Ufita 2. Bd. (1929) 6. H., p. 615 ff.

Martius, Alexander: Ueber die rechtliche Natur der Lizenzerteilung durch den Patentinhaber. Greifswalder Jur. Diss. 1897. (Deutscher Verlag G. m. b. H., Berlin 1897.)

Marwitz, Bruno: „Zur Neugestaltung des literarischen Urheberrechts" in Ufita 1. Bd. (Jg. 1928) H. 1, p. 4 ff.

Marwitz, Bruno: „Die Uebertragung des Urheberrechts nach geltendem Recht" in Ufita 1. Bd. (Jg. 1928) H. 4, p. 389 ff.

Marwitz, Bruno: „Entwurf eines Gesetzes über das Urheberrecht an Werken des Schrifttums, der Kunst und der Photographie" in Ufita 2. Bd. (Jg. 1929) H. 6, p. 668 ff.

Marwitz, Bruno: „Künstlerschutz" in Ufita 3. Bd. (Jg. 1930), p. 299 ff.

Marwitz-Möhring: Das Urheberrecht an den Werken der Literatur und der Tonkunst in Deutschland. Kommentar zum Reichsgesetz vom 19. Juni 1901/22. Mai 1910 und den internationalen Verträgen Deutschlands. Berlin 1929 (Franz Vahlen).

May, Bruno: Das Recht des Kinematographen. Berlin 1912 (Rich. Falk).

Moser, von, Richard: „Zur Frage der 50jährigen Schutzfrist im Urheberrecht" in GRUR. 36. Jg. 1931 Nr. 3, p. 224 f.

Mothes, Rudolf: Das Recht an Schrift- und Kunstwerken. Leipzig und Berlin 1913. (B. G. Teubner.)

Müller, Ernst: Das Deutsche Urheber- und Verlagsrecht. 1. Bd. München 1901. 2. Bd. München 1907. (J. Schweitzer/Artur Sellier.)

Opet, Otto: „Beiträge zum Aufführungsrecht" in Arch. ziv. Prax. 84. Bd. (Neue Folge: 34. Bd.) p. 151 ff.

Opet, Otto: Anmerkungen zum Reichsgerichts-Urteil vom 16. Juni 1923 in JW. 53. Jg. Nov. 1924. Doppelh. 21/22, p. 1719 ff.: Rechtsprechung A 11.) „Zur rechtlichen Natur des Filmvertrages. Hat der Filmschriftsteller ein Recht auf Verfilmung?"

Osterrieth, Albert: Kunst und Recht. Berlin 1909. (Puttkammer und Mühlbrecht.)

Osterrieth, Albert: Patentrecht. Breslau 1924 (Ferdinand Hirt).

Osterrieth-Marwitz: Das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie. Ges. v. 9. Jan. 1907 mit den Abänderungen v. 22. Mai 1910. 2. Aufl. Neubearb. v. Dr. Bruno Marwitz. Berlin 1929. (Carl Heymann.)

Pick, Fritz: „Muß ein vom Filmfabrikanten erworbenes Manuskript mangels Abrede verfilmt werden?" in GRUR. 28. Jg. 1923 Nr. 5, p. 107 ff.

Pietzker, Eduard: Patentgesetz und Gebrauchsmusterschutzgesetz. (Kommentar.) Berlin u. Leipzig 1929. (Walter de Gruyter & Co.)

Pinzger, Günter: „Rechtsverletzung durch Nachsynchronisierung" in GRUR. 38. Jg. 1933 Nr. 8, p. 621 ff.

Riezler, Erwin: Deutsches Urheber- und Erfinderrecht. München u. Berlin 1909. (J. Schweitzer.)

Roeber, Georg: „Aufführung und Vorführung in ihrer rechtlichen Beziehung zum Tonfilmwerk (Tonbild)" in Ufita 4. Bd. (Jg. 1931) H. 1, p. 55 ff.

Roeber, Georg: Besprechung zu Dr. Christoph Andritzky „Die Rechtsstellung des Drehbuchautors" in Ufita 4. Bd. (Jg. 1931) H. 2, p. 208 f.

Roeber, Georg: „Zur Methode der rechtlichen Behandlung des Tonfilms" in Ufita 4. Bd. (Jg. 1931) H. 3, p. 270 ff.

Roeber, Georg: Besprechung zu Dr. iur. Albert Stenzel „Die Film-Verwertungsverträge in ihren Beziehungen zum Urheberrecht" in Ufita 4. Bd. (Jg. 1931) 5. u. 6. H., p. 564 ff.

Roeber, Georg: Das Filmrecht und die Frage seiner Reformbedürftigkeit. Berlin 1933. (Carl Heymann.)

Rudloff, Georg: „Urheberrechtsfragen des Tonfilms" in Ufita 3. Bd. (Jg. 1930) 5. H., p. 459 ff.

Rudloff, Georg: „Das Gesetz zur Verlängerung der Schutzfristen im Urheberrecht vom 13. Dez. 1934" in Ufita 8. Bd. (Jg. 1935) 1. H., p. 107 ff.

Sanctis, de, Valerio: „Zum Tonfilm" (Discours prononcé par M. Valerio de Sanctis, Avocat à Rome, dans la Séance du 5 Juin 1930 sur le film sonore).

Schlechtriem, Wilhelm: „Titel und Sujet im Filmrecht" in Ufita 2. Bd. (Jg. 1929) 1. H., p. 28 ff.

Smoschewer, Fritz: „Verfilmungsvertrag und mehrfache Verfilmung" in GRUR. 30. Jg. 1925 Nr. 12, p. 327 ff.

Smoschewer, Fritz: „Zur Frage des Urheberschutzes der wiedergebenden Künstler" in GRUR. 32. Jg. 1927, Nr. 1, p. 50 ff.

Schütze, Alfred: Kinematographisches Urheberrecht. Ein Beitrag zur Lehre vom Kinematographenrecht. Leipzig. Jur. Diss. 1913. Borna-Leipzig 1913 (Robert Noske).

Seiller, Alfred: „Der Schutz des Titels nach österreichischem Recht und seine Fortbildung" in Ufita 1. Bd. (Jg. 1928) 2. H., p. 182 ff.

Seligmann, Reinhold: Der urheberrechtliche Schutz des Films nach deutschem Recht. Erlanger Jur. Diss. 1921. (Maschinenschrift.)

Seligsohn, Arnold: Patentgesetz und Gesetz betr. den Schutz v. Gebrauchsmustern. Berlin u. Leipzig 1920. (V. W. V.)

Stenzel, Albert: Die Film-Verwertungsverträge in ihren Beziehungen zum Urheberrecht. Erlanger Jur. Diss. 1931. (Tageblatt-Haus Coburg.)

Thun, R. (Ing.): „Natürlicher und unnatürlicher Synchronismus" in Kinotechnik XIII. Jg. (1931), H. 5, p. 93 ff.

Tölke, Walter: Das Tonwerk, seine Bearbeitung und freie Benutzung. Erlanger Jur. Diss. (Maschinenschrift.)

Voigtländer, Robert: Die Gesetze betr. das Urheberrecht und das Verlagsrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst v. 19. Juni 1901. Leipzig 1901. (Roßberg und Berger.)

Weigert, Julius: „Titelschutz im Filmrecht" in Ufita 1. Bd. Jg. 1928 H. 4, p. 405 ff.

Werz, Luitpold: Das Urheberrecht des Tonfilms. Im deutschen, ausländischen und internationalen Recht. Erlanger Jur. Diss. 1932. (Otto Mauser, Forchheim, Ofr.)

Wolf, Christoph: Urheberrechtliche Studien zum Film. Königsberger Jur. Diss. 1928. (Gräfe und Unger, Königsberg.)

ABKÜRZUNGEN.

BBBl.	= Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel (Buchhändler-Börsenblatt).
DJZ.	= Deutsche Juristenzeitung.
GRUR.	= Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht.
Handb.	= Handbuch des Deutschen Theater-, Film-, Musik- und Artistenrechts (Dienstag-Elster).
JW.	= Juristische Wochenschrift.
KUG.	= Gesetz, betr. das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie vom 9. Januar 1907 mit den Abänderungen vom 22. Mai 1910.
LUG.	= Gesetz, betr. das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst vom 19. Juni 1901 mit den Abänderungen vom 22. Mai 1910.
Rev.Bern.Ü.	= Berner Übereinkunft zum Schutze von Werken der Literatur und Kunst in der Fassung der Romkonferenz vom 2. Juni 1928.
Ufita	= Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht.
UWG.	= Deutsches Reichsgesetz gegen den unlauteren Wettbewerb vom 7. Juni 1909.
VG.	= Deutsches Reichsgesetz über das Verlagsrecht vom 19. Juni 1901.